كلمة الفنون

إن الفن هو في أعلى تجلياته خلاص أكيد للإنسان، من خلال محاولته فهم تعقيدات الواقع الذي نحياه، والعمل على تغييره، أو التعايش معه، حتى لو كان ذلك الواقع قاسيا وبائسا وموجعا. نعم، إنها عظمة الفن الإنساني والمبدع والأصيل، أن يبقى شمعة يتحلق حولها الجميع، مهما كان الجو مظلما وخانقا.

إن الحدث اليومي الذي يحيط بنا، والذي أصبح المادة الأخصب لجميع وسائل الإعلام المرئية والمقروءة والمسموعة، هو الصراع المشتعل بين كفاح الشعب العربي الفلسطيني، ودموية وإرهاب المحتل الإسرائيلي، إنه الصراع الذي يعكس صورا باهرة من المقاومة البطولية التي يبذلها شعبنا العربي الفلسطيني على أرضه المحتلة. كل ذلك يفرض علينا بالضرورة أن نقول كلمتنا، ونرفع أصواتنا جميعا - كل من موقعه - للوقوف إلى جانب الحق العربي المشروع.

ربما اعترض البعض علينا متذرعا بأن «جريدة الفنون» هي إصدار شهري ثقافي يكرس نفسه لتناول الموضوعات الفنية، وهو أبعد ما يكون عن الواقع السياسي اليومي وملابساته المتقاطعة... لكننا، مع ذلك، لنا وجهة نظر أخرى، فنحن نرى أن الفن، بجميع أشكاله: شعرا ونثرا ومسرحا وتشكيلا وموسيقى وحرفا، إنما يهتم بالإنسان لكونه موضوعه الأساسي، وهذا يعني - ضمن أمور أخرى - معاناة الإنسان في حياته وكفاحه، وفي جميع ما يحيط بها.

إن الحضور الإعلامي، وتحديدا التلفزيوني، وعبر القنوات الفضائية العربية والعالمية، أصبح الحاضر الأعلى صوتا والأهم تأثيرا، بما يحمِّل الإعلام التلفزيوني مهمة ثقيلة، حيث أصبح عنصرا مشاركا وفاعلا في أبعاد المعركة الدائرة، خصوصا مع التأثير الملحوظ للصورة المرئية، والمنقولة حية على الهواء، وقدرتها على هز مشاعر الناس وعواطفهم أينما كانوا، وإعانتهم على تحديد موقفهم من هذا الطرف أو ذاك.

إننا - نحن الشعب العربي - أصحاب قضية نرى أنها واضحة المعالم، ونرى بما لا يدع مجالا للشك أن القدس عربية، عروبة ترابها وهوائها ومائها ومواطنيها، وأن وجود وقيام وحضور المجتمع الإسرائيلي، إنما هو حضور أملته ظروف تاريخية معينة عالمية وعربية، وأن الصراع العربي - الإسرائيلي في جزء كبير منه، هو صراع عالمي، للدول الكبرى صوت فاعل فيه، وأنها متى ما ارتضت لنفسها الابتعاد عن ممارسة دورها في ظرف مشتعل كظرفنا الراهن، خصوصا إزاء وحشية ودموية وعنجهية الجانب الإسرائيلي، فإن ذلك يعني بالضرورة انحيازها لهذا الجانب، وعلى حساب أرواح ومستقبل القضية الفلسطينية العربية.

إن عروبة القدس لا يمكن أن تختفي خلف غطاء منخل، وإن حتمية حل الصراع العربي - الإسرائيلي لا يمكن أن ترسمها ظروف الضعف العربي الحالي، بل إننا بقدر إيماننا بالسلام والحوار والتفاوض، نؤمن بحقنا العادل، وبحق الشعب العربي الفلسطيني في أن يحيا حرا كريما في وطنه القومي المستقل، وضمن حدوده الآمنة.

إن حضور الفن العربي الملتزم والمبدع والإنساني النزعة، بكل صوره، إنما يجب أن يصب في خانة الوقوف إلى جانب الحق العربي، ودعمه بمختلف الأشكال وعلى الصُعد كافة، وبصورة راقية واضحة، تظهر للعالم الغربي والأمريكي مدى رقي وإنسانية الفن العربي في ترجمة عدالة قضيته.

من هنا فإن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، وعبر «جريدة الفنون» يتقدم بتحية إعزاز وإكبار للشعب الفلسطيني، مستبشرين بأن النصر قادم وأن السلام العادل قادم، مرددين معهم قول أبي القاسم الشابي:

إذا الشعب يوما أراد الحياة
فلابد أن يستجيب القدر

محمد الرميحي

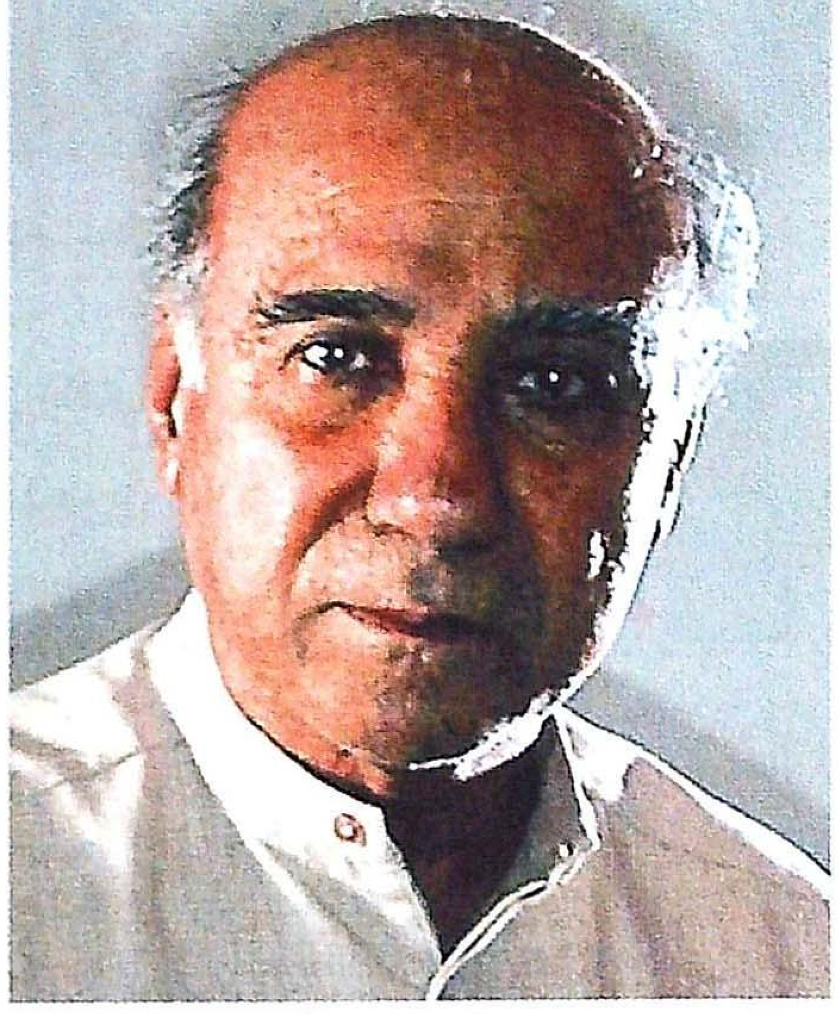
جريدة الفنون

ARCHIVE
Archivebeta.Sakhrit.com

كان يمكن لريشة الفتى أن تبقى مزهوة ببهجة ألوانها، لو لم يداهمها في المهد ذلك الجرح النازف من جسد الوطن.
كان يمكن للفتى المشتعل بحرارة الألوان، وخضرة الرؤى، أن يعكف من مكانه الإبداعي على إعادة صياغة جماليات المكان الفلسطيني، أو أن يفيض بأحلامه الغضة على البياض المهيأ، لو لم يقيض لريشته أن تولد في زمن النكبة التي عصفت بأرضه ووطنه وشعبه:

فاروق وادي - الأردن

إسماعيل شموط: مسيرة نصف قرن من المقاومة



إسماعيل شموط

«وجدتني أعيش في منطقة محاطة ببيارات البرتقال والليمون، وبالبساتين والكروم والحواكير الخضراء، السهول من حولنا ممتدة واسعة مزدانة بالأزهار المتنوعة الأشكال والألوان، كزهور شقائق النعمان والأقحوان والنرجس والبابونج والخلة وغيرها وغيرها».

بيد أن مثل هذا الوصف اللغوي المنطوق والمسهب لربيع فلسطين، لم يكن إلا ترجمة لحنين مقيم لألوان الفرح الغائبة عن الواقع، الحاضرة في لوحة تبحث عن زمان آخر ومكان آخر، مثلما تشكل تمهيدا للمشهد المتفلت للخروج من ذاكرة الورد، لتعيد إلى ريشة الفنان صياغته في جدارية حملت عنوان «الربيع الذي كان» (١٩٩٧)، بألوانها البهيجة التي تصدح من أرجائها موسيقى تنضح بالشجن. فكأنما الفنان الذي كبر في المأساة، وفيها كبر فنه، يمهد لروايته التاريخية التراجيدية بمقدمة سردية بصرية لربيعه وربيع شعبه المفقود، إلا أن الامتداد التشكيلي بعد ذلك، جاء على النقيض مما يشتهي المبدع الباحث دوما عن عناصر الجمال. فالمأساة حولت الزمن الفلسطيني إلى فصول من الدم، والتشرد، والرحيل، الذي يقارب إغماض عين الفنان عنها واستنكافه عن الدخول إلى تفاصيلها، واحدا من مستويات الخيانة.

«كنت في التاسعة عندما بدأت أنحت الحجر وأصوغ من طينة (الحور) التي تكثر في المنطقة أشكال حيوانات وطيور. كان والدي بائع خضار وهو ذو صوت جميل، ولكنه كان يسمي صنع التماثيل كفرا، ولكنني لقيت مساعدة في المدرسة من أستاذ الرسم واسمه داود زلاطيمو».

حي على العمل

هكذا تبدو البداية، التي تكاد تتشابه مع كثير من البدايات: طفل يستثمر بتلقائيته معطيات البيئة الطبيعية، ليعيد خلق عناصر البيئة الأكثر جمالا وإدهاشا، فتواجه خطوته الأولى عوامل كابحة من جهة... وعوامل دافعة من جهة أخرى.

غير أن العوامل الأسرية الكابحة لن تذكر أمام ما فعلته العوامل التاريخية في توجيه العمل الإبداعي وجهة أخرى، نقلته من نقاء الطبيعة الأولى إلى التعبير عن تفاصيل واحدة من أعظم المآسي الكبرى التي عرفها القرن العشرون.

إذا كانت مقولة أن الفنان لا ينفصل عن شرطه التاريخي وأحواله الاجتماعية صحيحة إلى حد كبير، فإن الحالة الإبداعية التي يمثلها إسماعيل شموط قد تكون المثال الأكثر سطوعا وانطباقا لمثل هذه المقولة. وإذا كان للباحث أن يعزل، تعسفيا، إبداع فنان عن شروطه الموضوعية لتسهيل قراءته فنيا ممكنا في بعض الحالات، فإن المسألة ليست مستعصية فحسب لدى تشريح شموط، ولكنها مستحيلة، فهو فنان قد يستعصي على التحليل حسب مراحل تشكيلية، أو لونية، فلا تستقيم قراءته إلى أي نوع من البحث ينزع عن فنه بعده الزماني/ التاريخي.

ويمكننا انطلاقا من ذلك القول إن مسيرة إسماعيل شموط التشكيلية قد مثلت، على امتدادها، محاولة ريادية لسرد الرواية الفلسطينية بأسلوبها وأدواتها.. أي تقديم التراجيديا الفلسطينية بالريشة والخطوط... والألوان.

لم تخن الريشة زمانها، فكانت منذ يومها الأول دائبة البحث عن تلك المعادلة الصعبة بين تطوير أدواتها التعبيرية اتكاء على قاعدة كلاسيكية راسخة من جهة، وتحقيق عملية التواصل، بيسر وسهولة، مع أعرض قاعدة جماهيرية من متلقين لا تشكل الفنون البصرية الحديثة، الرسم خاصة، جزءا أساسيا من وعيهم وتراثهم الثقافي. فكأن الخط المستقيم كان هو الطريق الأمثل للتعبير عن حالة لا تحتمل تعميات التجريد وغموض المعنى أو قابليته لمزيد من التأويل!

ببساطة، لقد وجد إسماعيل شموط نفسه مقذوفا في حقل المأساة، تماما كالرواية التي يرويها وهو يسرد سيرته بالكلمات، عندما وجد نفسه ذات يوم، ومن دون إرادته، سائرا في حقل ألغام (نص: السيرة والمسيرة، مكتوبا)، وهي لحظة درامية من لحظات كثيرة عرفها الفتى إسماعيل، قد تلخص التجربة الحياتية في زمن ملغم عاشه الفنان.

لكن الفتى، ابن السابعة عشرة، الذي اعتقد فيما بعد أنه امتهن الرسم، حين بدأ يخط على الورق تصميمات لثياب العرائس، كان مضطرا إلى أن تشهد خطوطه بعد النكبة تحولا إلى النقيض. إن كنا نلمس شغف إسماعيل، حتى الآن، برسم ثياب العروس الشفيفة عندما يوغل بعيدا في ماضي فلسطين قبل أن تشهد نكبتها.

وما بين معرضه الأول في خان يونس عام ١٩٥٠، وكان عمره آنذاك عشرين عاما، ومعرضه الأخير في عمان أواخر العام ٢٠٠٠، وقد بلغ سن السبعين قبل ذلك بشهور، تواصلت مسيرة فنية طويلة على امتداد نصف قرن، لم يكن بالإمكان النظر إليها بمعزل عن الشرط التاريخي الموضوعي الذي تنامت فيه.

لنتوقف، على سبيل المثال، عند لوحة «طاقة تنتظر» (١٩٦١) التي نفذتها ضربات ريشة متوترة لتشي بالطاقة الكامنة في جيل شبان يبدون أشداء، على رغم أنهم كبروا في المنفى ودروب البؤس والمخيّم.

لقد أدركت الناقدة الألمانية كارين روردانتس الحالة الاستثنائية التي تنطوي عليها هذه اللوحة من الناحية الشكلية، ففي غياب الملامح الواضحة عن الوجوه، ثمة إشارة إلى قوة مجهولة... «إن الذين شردوا من ديارهم الفلسطينية عندما كانوا أطفالا، في طريقهم إلى اكتشاف ذاتهم. إن شموط يستوعب مرحلة التحول هذه بابتعاده عن رسم الشيوخ والأطفال، وباختيار تلك الفترة من العمر

التي يستطيع فيها الإنسان اكتشاف وعيه ومقدرته».

الوجود المتحفزة التي لم تتحدد ملامحها، والتي تقترح طاقاتها الجسدية المتفجرة وسواعدها القوية المتطاولة في الفراغ، المتهيئة لطرق جدران الخزان، ستجد ملامحها في لوحة «الطريق» (١٩٦٤)، حيث الغضب يطل من بريق عينيها وتقلصات وجوهها، وهي تتشبث بالبندقية التي تشكل جزءا لا ينفصل من غابة الرجال المهيئين للقتال، وسوف تكون البندقية نفسها، على المستوى التاريخي الواقعي، هي الأداة التي ستسهم، بعد عام من تاريخ توقيع اللوحة، في ولادة الكفاح الفلسطيني المسلح.

الريشة التي استجابت لشروط زمانها من قبل وعبرت عن مأساة الاقتلاع، فمنحت المبدع، على امتداد عقد ونصف العقد من الزمن، لقب «فنان النكبة»، أسهمت بدورها في استشراف أفق التحولات التي انقلب فيها اللاجئ إلى مقاتل، فحولت فنان النكبة إلى «فنان الثورة»، الذي تهيأ ثم شرع يترسم خطى العابرين إلى الأفق القادم.

كانت هزيمة حزيران مفصلا آخر من المفاصل التاريخية والإذاعية في تجربة اسماعيل شموط الفنية. فاللوحة التي احتفلت بالفدائي، استشرفت في لحظة من لحظات التاريخ ليل الهزيمة قبل حلوله. وهي لم تخرج عن احتفالها السياسي والتاريخي فحسب، بل خرجت عن أسلوبية اسماعيل نفسها، متسائلة: «إلى أين... مرة أخرى؟» (١٩٦٧ قبل هزيمة حزيران)، وبأسلوب يميل نحو التجريد المثقل بالدلالات: نساء ثلاث مشردات، جسد منكسر في مقدمة اللوحة، وثلاث عيون للنساء، الأولى مغمضة، والأخرى تضيع منها دائرتها، أما العين الثالثة فمفتوحة وحدها على مساحة تكاد تحتل نصف الوجه، فكأنها عيون زرقاء اليمامة التي رأت جيوش الغزاة القادمين، أو كأنها عيون الفنان الرائي، الذي رأى حركة التاريخ وهي تتحرك نحو الهزيمة قبل أن تجيء.

هزيمة حزيران أحدثت حالة نكوص واضحة في خطوط الفنان وتوجهه الإبداعي، فعاد إلى مفرداته الأولى وتعبيراته التي بدا كما لو كان قد تجاوزها. فلوحة «حزيران ١٩٦٧» التي رسمها بعد النكسة مباشرة، تستعير من قديمه المفردات الأولى نفسها: الأفق المشتعل، العجوز المشردة أمام رمز بؤسها المتجدد، والأطفال في قمة جحيمهم وتشردهم.

فإذا كانت تجربة شموط الفنية خلال العقود الخمسة الماضية هي وليدة مبدعها، فإنها في الوقت نفسه تظل وليدة شرطها الموضوعي، ونقطتها التاريخية التحولية الأولى كانت نكبة فلسطين في العام ١٩٤٨.

مشاهد النكبة، ظلت تحتل مساحة اللوحة في تشكيلات إسماعيل شموط الأولى، وفي معرضه الذي أقامه في غزة مطلع الخمسينيات، كانت اللوحة تستجيب لأسئلة المرحلة. ومن هنا لقيت لوحاته، بأسئلتها التي تطرق الراهن السياسي، وبمشهديتها التي تستعيد النكبة «إلى أين؟»، «أين أبي؟»، «جرعة ماء»، «بداية المأساة»... إلخ استجابة من متلقيها الفلسطيني والعربي، وقد وضع أحد الزائرين للمعرض إصبعه على السر الكامن وراء تلك الاستجابة بقوله: «لعل سر الإعجاب بفن شموط أنه جاء صورة لحياة الشعب الفلسطيني المشرد في بعض لوحاته، ومعبرا عن آمال هذا الشعب في البعض الآخر».

وفي العام ١٩٥٤، وبمساعدة رئيس رابطة الطلبة الفلسطينيين في القاهرة آنذاك، ياسر عرفات، تمكن إسماعيل شموط من إقامة المعرض التشكيلي الفلسطيني الأول في القاهرة بالاشتراك مع تمام الأكحل ونهاد سباسي. ولم يخل حضور جمال عبدالناصر حفل الافتتاح من دلالة، ومن تحول المسيرة الفنية لفنان التقط جوهر واقع شعبه وأحلامه. وقد تمثل ذلك بانطلاق إسماعيل إلى الأفق العربي، مترافقا مع خطاب ناصري قومي وضع فلسطين في قائمة أسئلة التحولات التي شهدتها الساحة العربية في الخمسينيات. وهنا، كان السؤال المصيري الذي تحمله اللوحة لتطوف به، يتنقل بين سؤال يشارف على اليقين «هل سيعود؟» وبين يقين لا يتقبل مجرد السؤال .. «سنعود».

إلى جانب دراسته الأكاديمية التي أفادته في تشريح الجسد الإنساني وإبراز ملامح الوجه البشري وانفعالاته، واستخدامها كمادة تعبيرية تراجيدية، ربما تكون مرحلته القاهرية قد أسهمت في تطوير هذا الجانب من خلال ممارسة عملية يومية في رسم الوجه والجسد، وتدريبه اليومي عليها عبر عمله في ورشة لرسم إعلانات الأفلام السينمائية.

ومع تطور أدواته الفنية بعد مواصلة دراسته الأكاديمية في روما، التي شكلت امتدادا لمنهجه الفني الذي اختاره، لم يتراجع إسماعيل عن موضوعاته الأثيرة، حياة اللاجئ الفلسطيني وذاكرته المتوقدة «ذكريات ونار» (١٩٥٦)، «برد وجوع» (١٩٦١)... إلخ.

لكن سؤال النصف الأول من الستينيات، سؤال المرحلة السياسية والتاريخية الفلسطينية، الذي وجد في الرواية تجسيده بصرخة أبي الخيزران في رواية غسان كنفاني «رجال في الشمس»: «لماذا تدقون جدران الخزان؟»، وجد لدى إسماعيل شموط معادله التشكيلي في ذلك الزمن.

هنا سيكون سؤال المستقبل ملحاحا على الفنان، فالأفق يكرر اشتعالاته و«طفلان في حزيران» (١٩٦٧) تعيد طرح الأسئلة القديمة نفسها، مثلما تستعيد الأسلوب نفسه.

والفنان المستجيب للحظته التاريخية وتحولاتها، لا يستطيع الفكاك من التناقضات الانفعالية التي تصبغ بتلوناتها اليوم عما يليه. ففي لوحة «مغناة فلسطينية» المنجزة في العام ١٩٧٠، ثمة حركية جسدية تشع بالبهجة لعدد من الفتيات الراقصات بثيابهن المشعة بالأحمر على خلفية خضراء ربيعية مضاءة بالأصفر. غير أن هذه البهجة لا تكتسب في الزمن الفلسطيني ديمومتها، ففي لوحة «زهرة من عمّان» (١٩٧١) التي أنجزت بعد عام من أيلول ١٩٧٠، ثمة هيمنة ساطعة للون الأحمر القاني الذي تضيع فيه ملامح الوجوه والأجساد. والتناقض بين اللوحتين ناجم بالتأكيد عن تناقض الزمن الفلسطيني المتحول والمتسارع.

يمكننا، بعد ذلك، أن نرصد عكوف إسماعيل شموط على تقديم مشهد المخيم الفلسطيني في لبنان. وفي سياق هذا المشروع، رسم «مخيم النبطية» في الجنوب اللبناني، و«مخيم تل الزعتر» شرق بيروت (١٩٧٠) بحيادية فوتوغرافية، سرعان ما انقلب عليها بعد مجزرة تل الزعتر عام ١٩٧٥، حين قدّم مجموعة من الأعمال الاستثنائية في مسيرته الإبداعية.

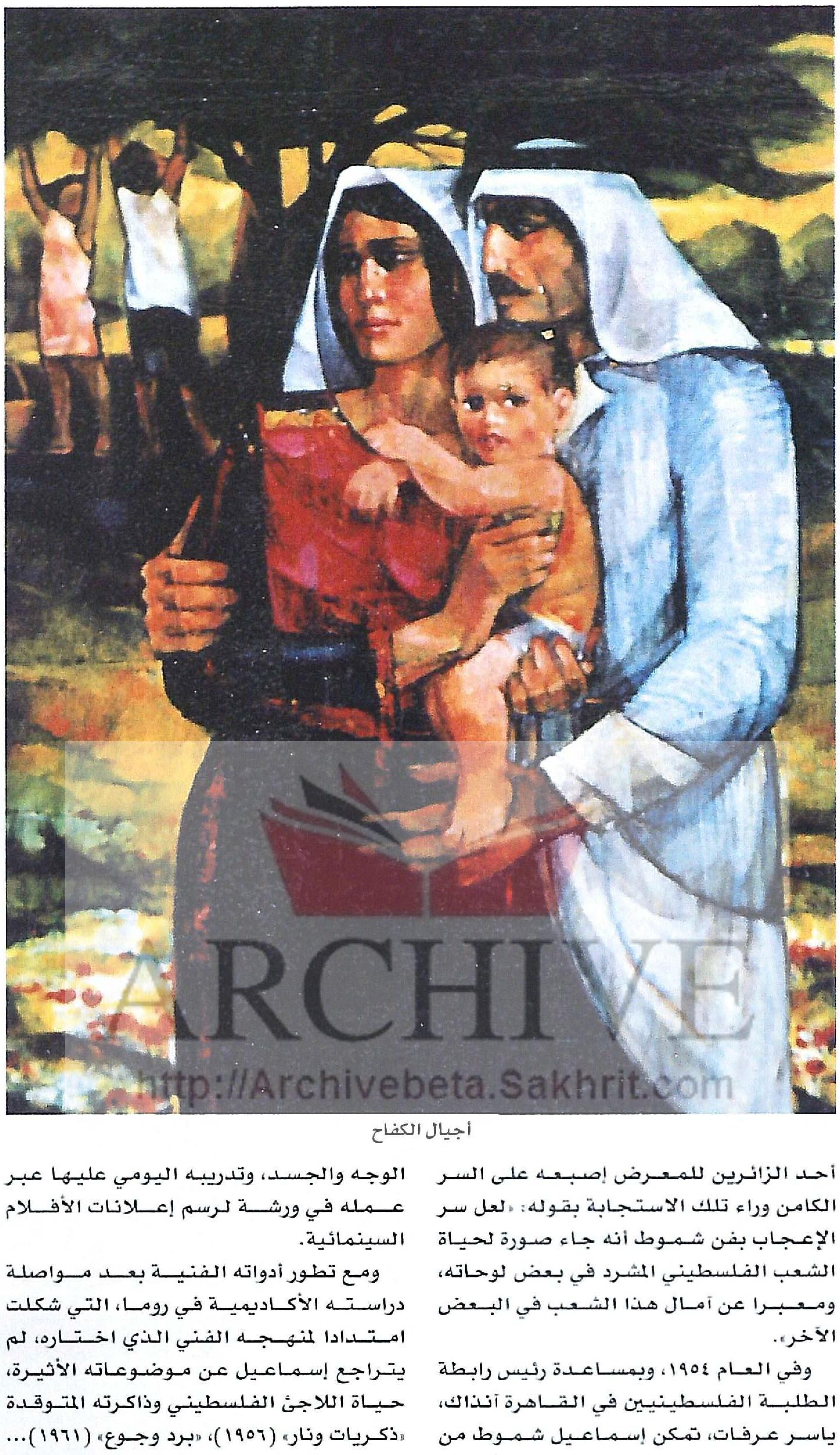
وعلى الرغم من قسوة الجريمة، لجأ إسماعيل إلى الألوان المائية في تجربة شديدة القسوة والشفافية معا. ولعل المخيم الذي عانى طويلا العطش في ظل حصار مديد، ودفع الكثير من أبنائه أرواحهم في سبيل الوصول إلى جرعة ماء على البئر العارية أمام الرصاص، شكل دافعا داخليا للفنان للجوء إلى اللون المائي. وكأنما الحركة الدائرية أو شبه الدائرية المهيمنة على مساحة اللوحة كانت تومئ إلى استدارة الزمن، الذي يشهد تكرار المجزرة في حياة الشعب الفلسطيني.

تتابعت رحلة إسماعيل شموط الإبداعية مع حركة التاريخ الفلسطيني، تسبقها قليلا أو تترسم خطاها. من رحيل إلى رحيل، ومن حصار إلى حصار، ومن منفى إلى منفى..

وإذا كانت الانتفاضة قد فرضت نفسها موضوعا في أعماله، بفتيتها وحجارتها وآلامها وحرائقها، وآمالها، فإن لوحة «الانتفاضة» (١٩٨٨) بجمودها المناقض لحركية الانتفاضة في الواقع، لم تغادر مفرداتها التقليدية ومشهديتها المتكررة في التحدي الفردي والاندفاعة الجماعية، ولم تتخل عن لهاثها لأن تشكل تجاوزا للصورة الفوتوغرافية. بمعنى أن الانتفاضة لم تجد في بحثه الفني معادلها الإبداعي المتنفض على الرؤى والقوالب التقليدية التي مارسها الفنان من قبل.

في العقد الأخير من القرن العشرين، سكنت خطوط الفنان للحظة إلى حلم السلام، فمالت في تعبيراتها عن ذلك الحلم إلى تلمس نوع من الشفافية الحلمية، وأخذت ألوانه تنحو إلى مزيد من الغنائية. وقد كان بإمكانه أن يختلس لحظة هدوء ليرسم امرأة مسترخية غير هيابة مما ينكشف من جسدها المستريح. ولعل تلك اللوحة، التي لم تشارك في معارض إسماعيل شموط الأخيرة، أرادها لنفسه، كاستراحة محارب من أمور السياسة، بيد أنها - في اعتقادي - تمثل رؤية إبداعية بالغة العمق والدلالة والجمال، وربما تعبيرا عن رغبة دفينة لدى الفنان للخروج قليلا من شرنقته التي التزم بها... وكادت تلزمه!

استراحة المحارب نفسها، أتاحت للفنان أن ينتقل، بعد ذلك، إلى مغامرة الرسم


أجيال الكفاح

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

باستخدام الكمبيوتر، بالموضوعات نفسها في الغالب، وبالعديد من اللوحات التي طرق بها، ربما للمرة الأولى، عالم التجريد، بما يبدو نوعا من العبث أكثر من كونه مشروعا يمكن إدراجه ضمن مسيرته الفنية.

لكن زيارته الأولى إلى فلسطين، عام ١٩٧٧، أسهمت، إلى حد كبير، في تبديد وهم السلام، وكانت مجموعة لوحاته التي نفذها بالسكين وبألوان قاتمة، والتي تصور بطش قوات الاحتلال بالعمال الفلسطينيين عند حاجز «ايرتز» على تخوم قطاع غزة، عودة متجددة إلى موضوعه القديم، الذي سيطرح عليه لاحقا مشروع الجداريات السردية.

ثمة قول تتواتر إحالته إلى الفنان بيكاسو: إذا أراد الرسام أن يكون ثوريا فليس شرطا أن يرسم جنديا يحمل رشاشا، وإنما يكفي أن يرسم لنا تفاحة على نحو جديد!

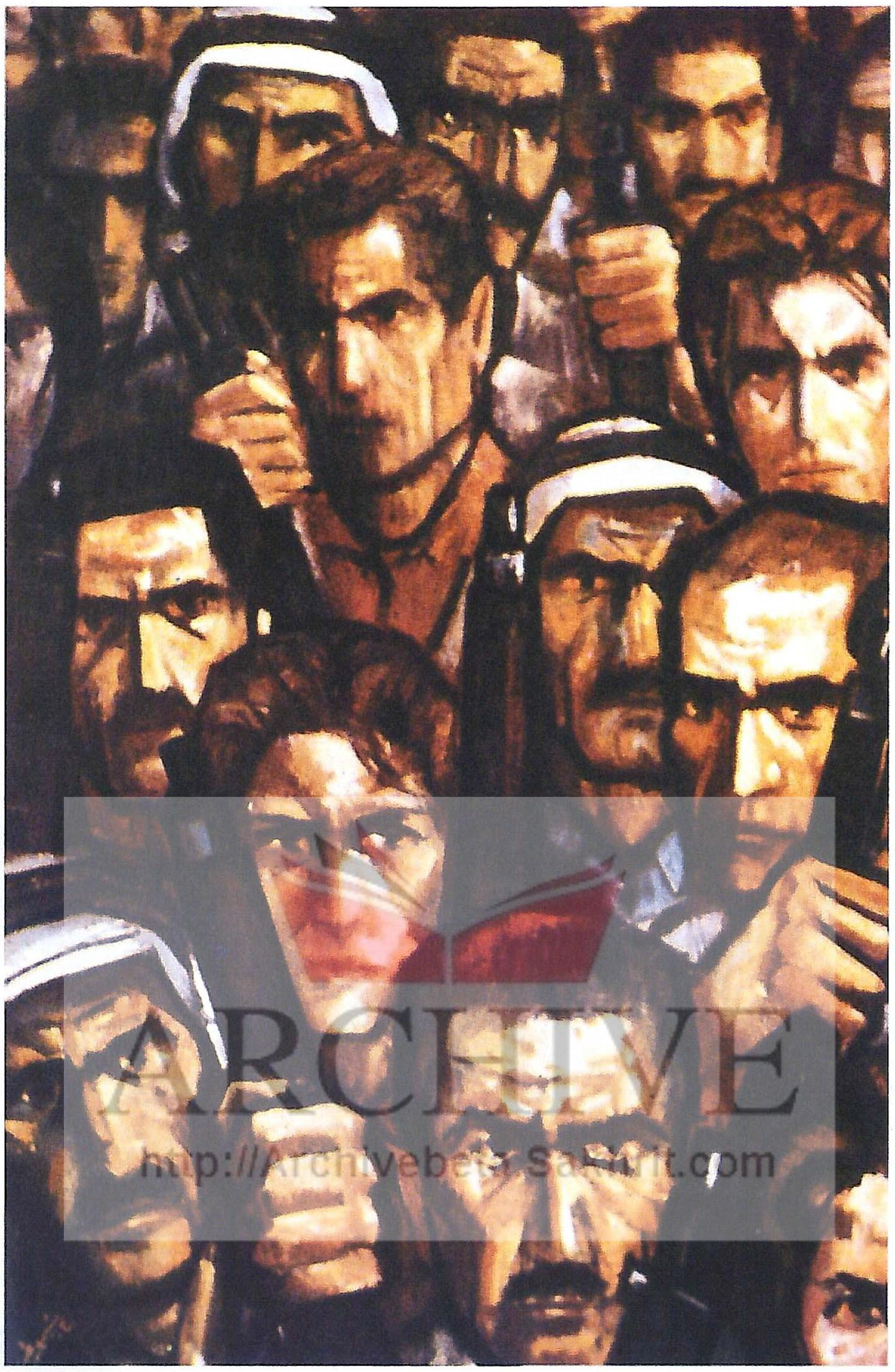
إسماعيل شموط لا يكتفي برسم التفاحة، وقد يبدو أنه غير مقتنع بمثل هذه المقولة. فهو يصر على الوضوح وسلوك درب الخط المستقيم الواصل مباشرة بين المبدع والمتلقي. غير أنه، بأسلوبه الكلاسيكي المتقن، الذي يؤكد دائما قدرته على امتلاكه وتطويعه لأفكاره ورؤاه، يظل قادرا على استثارة المشاهد العادي، الذي يجد في لوحة شموط لغة فنية متينة وراسخة لا تتعالى عليه، وتحرص على أن تخاطب وجدانه من دون أن تستفز مشاعره.

يتبدى ذلك في رموزه المباشرة والمتكررة، كالصليب الذي تحل فلسطين وشعبها على خشباته مكان السيد المسيح. فالرمز الذي استخدمه الفنان في مرحلة مبكرة في لوحته الشهيرة «فلسطين على الصليب» (١٩٥٨)، يعود إلى استخدامه بعد عقد ونصف العقد من الزمن في لوحته «الصلب» (١٩٧٢)، ثم يعود إليه مرة أخرى في لوحته «بيروت ٨٢» (١٩٨٤)، والتي رأى المدينة فيها وقد... «تمثلت بامرأة مصلوبة على البحر وإشارات عن اجتياح الآلة العسكرية وانتظار الماء والغذاء والهلع والمقاومة». وكل ذلك جعله وكأنه لوح زجاج أو مرآة تكسرت ونزلت شظايا فأحدثت المجزرة (صبرا وشاتيلا)....

وربما يكون مشهد الأم الفلسطينية التي تحتضن ابنها مذكرة بالسيدة العذراء، بما يحمله من إسقاطات سياسية، رمزا آخر يستمد دلالاته من الثقافة الدينية المسيحية والرسوم الأيقونية التي جاءت لإسماعيل من مصدرين: رسوخ المسيحية على أرض فلسطين، من جهة، وغنى تصويراتها الأيقونية في الكنائس الفلسطينية في القدس (القيامة) وبيت لحم (المهد) خصوصا، والدراسة الأكاديمية التي تلقاها شموط في وقت مبكر في إيطاليا وتأثيرات أيقونات عصر النهضة فيه.

وقد اعتبر الفنان كمال بلاطة أن أعمال شموط تمثل «النموذج الأيقوني الأول الذي شرع مهنة الرسم في خدمة المعركة. ومن خلال دمج الشكل التشخيصي المباشر بالمضمون الشفاهي الموروث، نجح شموط في الوصول إلى أوسع قاعدة جماهيرية لم تتجاوب سابقا مع غير الفنون الشفاهية».

واللون في لوحة شموط لا يداور ليعطي غير لونه. ويمكن إعادة الدلالات اللونية لديه، ببساطة، إلى ذاتها، أي إلى معناها المتداول وفكرتها المباشرة. فاللون الأحمر الذي يستولي تماما على مساحة اللوحة، لا يمكن إلا أن يعبر عن مأساة دموية حلت بالشعب الفلسطيني، (لوحة «السموع» ١٩٦٧، و«زهرة من عمان» ١٩٧١). وبالدلالة اللونية التي لا تراوغ في التعبير عن نفسها، ويهيمن الأصفر على جدارية «العطش... على طريق التيه» (١٩٩٨) من مجموعة أعماله الأخيرة.


المقاومة

يشكل معرض إسماعيل شموط «السيرة والمسيرة»، بالاشتراك مع زوجته ورفيقة دربه تمام الأكحل، (إحدى عشرة جدارية بقياس: ١٦٥× ٢٠٠سم، وثماني جداريات لتمام بالقياس نفسه)، امتدادا واستعادة مكثفة للتجربة السردية الطويلة التي خاضاها معا على امتداد نصف القرن الأخير.

يستهل إسماعيل روايته الملونة بجدارية «الربيع الذي كان»، ليعبر منها إلى الشرخ التاريخي الكبير الذي حول حياته وريشته نحو الجرح المتواصل، الذي كانت فاتحته «الاقتلاع... من اللد والرملة» (١٩٩٧)... مرورا بمعاناة «العطش على طريق التيه» (١٩٩٨) ثم خلق مشكلة اللاجئين الفلسطينيين الذين تراوحت حياتهم في الخيام بين كابوس الواقع وحلم التحرر، ومواصلة العيش وطلب العلم والعمل، والإنتاج من أجل ضمان بقاء الحياة والتطلع نحو المستقبل، مستمدين وقود الرحلة من إرادة الحياة، حتى تفجرت في منتصف الستينيات أعراس المقاومة، وتقاطرت قوافل الشهداء، إلى أن اشتعلت نيران الانتفاضة... المفتوحة بفعلها على تلك المساحة الرحبة من «أحلام الغد» (٢٠٠٠).

ما يميز الجداريات الأخيرة، هو ذلك الزخم الهائل من الجموع التي تتحرك على مساحتها، وهي وإن بدت جموعا مكسورة، مذعورة وهائمة في لوحات الاقتلاع والتيه والمخيم في بداياته، فإنها تغدو فاعلة ومتحركة إيجابيا في اللوحات التالية، منتجة وصانعة للحياة ومقاتلة تشكل بحشودها خلفية للعرس الفلسطيني، أو متقدمة على الفعل السياسي في «نار الانتفاضة» (٢٠٠٠)... وإن بدا التشخيص السياسي هنا نافرا ومغرقا في المباشرة. وفي كل ذلك، ربما باستثناء اللوحة الأخيرة، يختار الفنان ركنا أو زاوية أو بؤرة من مساحة اللوحة، ليلتقط جوهر حركيتها التعبيرية الدرامية، فيسلط عدسته عليها «زوم إن» (والفنان مارس التصوير الفوتوغرافي بحرفية عالية، وأخرج عددا من الأفلام السينمائية التسجيلية)، بهدف إبرازها والعمل على تكبيرها وتنفيذها بدقة وأناة شديدتين.

وإذا كانت غاية أشكال الإبداع المختلفة تتمثل في الوصول إلى مستوى من الموسيقى، فإن التأملات البصرية لأعمال إسماعيل شموط الأخيرة في «السيرة والمسيرة»، تحملك ببلاغتها اللونية ولغتها التشكيلية الحارة، إلى نوع من الموسيقى الخفية، التي تشيع من زخم الألوان وتدفقاتها، وبذلك... فإنها تقترب من طموحها في صياغة خطابها الإبداعي والثقافي الكوني.

الإيقاع الموسيقي هنا، يتراوح ما بين الانسيابية الهادئة والجنائزية... وحتى ضربات المارشات القوية، تتداخل فيها أنغام الحياة اليومية بتجلياتها وحركيتها المشتقة من الذاكرة والتاريخ، ومن الحلم الشفيف الباحث عن استعادة اللحظة الإنسانية العادية التي تتيح للجسد حركته العادية والمتوثبة.

الموسيقى اللونية التي تنبعث من الجداريات، تتجاور مع رواية تروى، لتحكي تجربة شخصية لا تستطيع الفكاك عن التجربة الجمعية التاريخية للشعب الفلسطيني، وتعيد بأدواتها رواية إستراتيجية المذبحة التي انتهجتها العصابات الصهيونية، وقصة الخروج الأول من فلسطين عام ١٩٤٨... والخطوات الأولى في رحلة التيه الطويل، فتبدو اللوحة، في بعض لحظاتها المرعبة، وكأنها خارجة من عوالم «جويا» الكابوسية. غير أن الزمن لن يتوقف عند لحظة الرعب ولا يغادرها، وسيتحول، بعد حين، إلى الفعل النقيض... فعل المقاومة، الثورة، والانتفاضة.

وفي مثل هذا الفعل، يبدو الجسد، بكليته أو في أجزاء منه... بالوجه الصارم والملامح المتحدية، أو بقبضته الواثقة وزنده الراسخ، ليس مجرد مقوم جمالي فحسب، وإنما معطى دلالي أيضا، وهو في حركيته الباذخة... بتكتلاته البشرية واندفاعاته الجماعية، يبقى تعبيرا عن نزوع تحرري.

في السيرة والمسيرة، لا يسلك إسماعيل وتمام طريقا جديدا، لكنهما يواصلان دربا سلكاه منذ نصف قرن من الزمان، فهم الريشة يبقى الهم ذاته، والخطوط والألوان المنذورة للتعبير عن قضية شعبهما، تظل تشتق مفرداتها التشكيلية من المشهد التاريخي المتواصل فوق مساحة هذا الزمن الطويل... والمشتبك مع زمن آخر أكثر صفاء، يصوغه الحلم ونداءاته الملحة. وبذلك، فإن ريشتهما تعكف على رسم أشواق وتشوفات لا تتراجع عن أشواقها ورؤيتها المستقبلية.

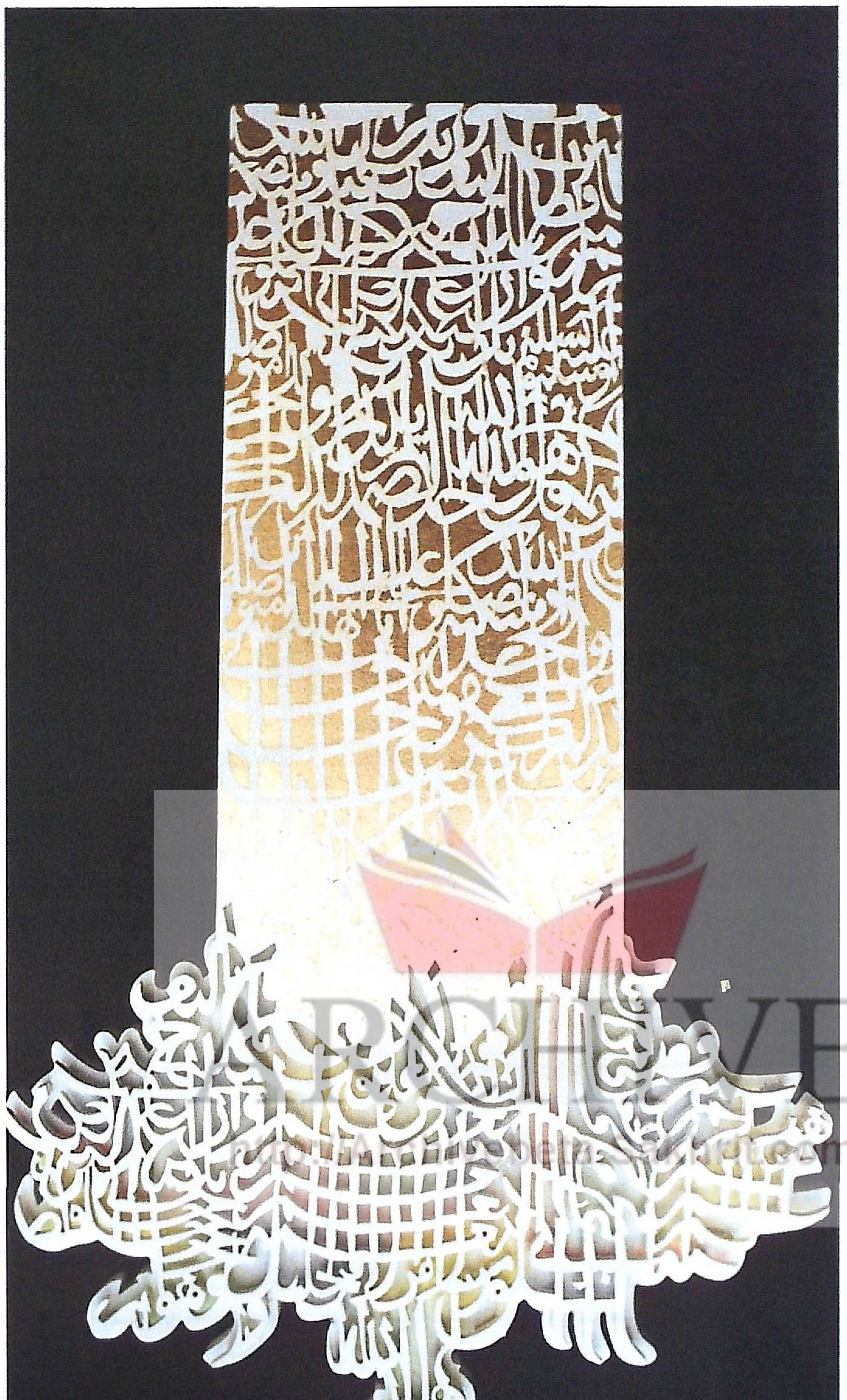
غير أنهما، في تجربتهما الأخيرة، يلجان التراجيديا مجددا، ولكن من زاوية الطموح الهادف إلى تقديم بنية جدارية ملحمية مثقلة بعناصر الذاكرة الشخصية والتجربة الذاتية الحميمة، غير المنفصلة عن الروح والتجربة الجماعية التاريخية المتواصلة. فالريشة تجوب في التفاصيل الذاتية والموضوعية باندغامها، لتعيد بأدواتها صياغة الرواية وتقديم شهادة حول تجربة ممتدة ومتواصلة، مع تغير مفرداتها... من التهجير القسري قبل خمسة عقود، وحتى الانتفاضة... بوعودها وأحلامها في اللحظة الراهنة ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مع نهاية الثمانينيات كان اهتمام كاتب هذه السطور يتركز على تحقيق الوحدة (البصرية/ الشعرية) في التصوير التجريدي، وكانت مرجعيته التراثية تتمثل في: الصفحات البنائية في التصوير الجداري الفرعوني، والغنائية الشعرية، المقرنصات والمشربيات والأطباق النجمية الإسلامية، وقد اختار بعض المفردات والعناصر الهندسية الأولية لبناء لوحاته من تكرارها وانتشارها، في نظم بصرية تحقق نوعا من العلاقة بين الهادئ والصاخب، والفارغ والمشغول، والحجوم المادية والحجوم الضوئية، وخلال الانتقال من عمل إلى آخر، وفي سبيل الوصول بالفكرة إلى حدودها القصوى، فإن الكاتب اضطر إلى إضافة مفردات من الخط العربي إلى بعض اللوحات، وبالنظر في مسببات ضرورة دخول تلك المفردات الحروفية إلى اللوحات، اتضح أن ذلك يرجع إلى محاولة بث قدر من الشحنات التعبيرية، والشعرية التناغمية مع صرامة البناء الهندسي، لترتقي تلك الأعمال إلى مناخات عالم التصوير التأملي التعبيري، بالتوازي مع بنائيتها ذات النظم الهندسية التي تتجسد خلال تكرار مفردات أولية محدودة، وكان لدخول المفردات الحروفية دورها الحاسم في تحقيق تعادلية مقنعة بين صرامة البناء، والتناغم الشعري التعبيري في تلك الأعمال التي بدت كأنها عالم فني يقع ما بين التجريد باستقلاليته وتحرره البنائي، وبين التشخيص بشحناته التعبيرية والوجدانية التي تدور في مقامات المشاعر الإنسانية. ومن هنا ظهر التساؤل عما هي الطاقة البنائية والتعبيرية التي يتضمنها الخط العربي في عمليات التأليف الفني، وكانت الإجابة عن هذا التساؤل تحتاج إلى تقصي الظاهرة بالدراسة والبحث في التراث الفني، القديم والحديث، خصوصا أن الساحة الفنية منذ منتصف القرن العشرين تعج بالأعمال الفنية الحروفية التي لم تفرد لها دراسات نقدية خاصة بالقدر الكافي لإلقاء الضوء عليها، وتقديم الإبداع الموازي من قراءتها في خصوصية منفردة.

د. محمود عبدالعاطي - الكويت

الحروفية: البنية الثالثة للفن التشكيلي



تكوين حروفي لمحمود عبد العاطي - مصر

أولا: الحرف كعنصر تشكيلي:

أ- الحرف في فنون الحضارات القديمة:

كانت الأشكال الكتابية في المراحل المبكرة من تاريخ الحضارات عبارة عن إشارات وعلامات لها دلالتها ومعانيها، وقد تنوعت طرق الكتابة وأشكالها من الصورية الرمزية في مصر القديمة، إلى المسمارية في بلاد النهرين، وكذلك في بلاد الشرق الأقصى مثل الصين واليابان.

وفي مصر الفرعونية كانت الكتابة الهيروغليفية، وما اشتق منها وتفرع، تمثل رموزا طبيعية أو مجازات رمزية استخدمت في إثبات مفاهيم تدوينية كثيرة، وتدخل من الناحية الفنية التشكيلية في صميم التأليف الزخرفي والتزييني، حيث نجدها جزءا لا يتجزأ من البناء الفني العام مع التصوير أو التجريدات الزخرفية، أو حتى في انفرادها، فكانت تصاغ في قالب تشكيلي بنائي رفيع المستوى، وقد نفذ ذلك على الأسطح المعمارية، والتوابيت الجنائزية، والحرف الفنية الصغيرة، وأوراق البردي. وكذلك، استخدم الصينيون واليابانيون كتابتهم في أغراض جمالية وزخرفية، في صياغة الحلي، وبعض الحرف الفنية مثل خزفيات (يانج شاو) من القرن الثامن عشر قبل الميلاد، والتي زخرفت ببعض الكلمات الهيروغليفية (الصورية)، وكذلك في مصورات (الرولو) الصيني المعروف الذي يصعب الفصل فيه بين النص الشعري والفن التشكيلي، فنجد في العمل الفني الواحد رسما يصف مشهدا من مشاهد الطبيعة ومعه نص شعري يتقصى أحاسيس المنظر المرسوم ومشاعره وأجواءه.

وفي بلاد ما بين النهرين ظهرت الكتابة المسمارية كوسيلة تدوينية لإثبات المعارف والمفاهيم، ولكنها أيضا اتخذت شكلا جماليا تشكيليا ملحوظا. أما في حضارة الإغريق والرومان، فلم يكن الاهتمام كبيرا بدمج الخط الكتابي مع أشكال الفن الأخرى لوظيفة جمالية تشكيلية.

وبذلك يتضح أن الحضارات القديمة، خصوصا في مصر وبلاد النهرين، والشرق الأقصى، قد وظفت الكتابة الخطية في صيغة مزدوجة، إحداها تدوينية مفاهيمية والأخرى شكلية جمالية كجزء لا يتجزأ من العمل الفني، وبعد تلك الحضارات بدأ انحسار التوظيف الجمالي للكتابة الخطية، فيما عدا بعض المخطوطات في العصور الوسطى الأوروبية. وظل هذا التوظيف هامشيا في فنون عصر النهضة، وفي الفنون الغربية في العصور اللاحقة، إلا أنها اكتسبت أهمية خاصة مع الفن الجديد Art Nouveau في السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر، وتحولت إلى عناصر تكوينية في الأعمال التصويرية لهذه الحقبة التاريخية، ولكن مع الحضارة العربية الإسلامية، أصبح الخط العربي حالة فنية متفردة، من حيث الاتساع والقيمة.

ب. الخط العربي:

يعد الخط العربي واحدا من أبرز الإنجازات الجمالية في الحضارة الإسلامية، ويعد إضافة عربية إسلامية صافية إلى رصيد التراث الفني الإنساني. ومنذ ظهوره فقد مر بمراحل من التطور والتغير، فانتقل من شكل إلى آخر، ومن طريقة بناء إلى أخرى، وتفنن الخطاطون في ابداع أشكاله، حتى زادت على مائة خط، وكان الخط المكي أول ما ظهر في صدر الإسلام، ثم ظهر الخط المزوي، ومن بعده ظهر خط المشق، فالخط الكوفي في عهد الخليفة عمر بن الخطاب ثم

توالى ظهور الأشكال المختلفة للخط مثل: الطومار، والثلث والمدور، والتجاويد، والمسلسل والغباري، والنسخ، والمحقق والريحان، وفي إيران ظهر الخط الفارسي، والديواني والهمايوني. كما ابتكر العثمانيون خط الرقعة، وكلها أشكال تطورت واتخذت أشكالا لينة انسيابية تارة، أو هندسية متكسرة تارة أخرى، أو لينة ومتكسرة معا، وكل أشكال الخط العربي ترجع في تأسيسها إلى شكلين أساسيين هما: المزوي الهندسي المؤلف من زوايا، والنسخي اللين المرن المؤلف من مسارات خطية انسيابية. ومع الدرجة وكثرة الممارسة، وضع الخطاطون لكل قلم قوانينه وقواعده البنائية التي تحدد رسم الحرف ونسبته إلى غيره من الحروف، وكذلك الفوارق الأسلوبية التي تميز كل قلم عن الآخر.

في تلك الرحلة تطور الخط العربي من شكله البدائي إلى شكل فني، كعنصر تزيين زخرفي في العمارة والنسيج والتصاوير المصغرة (المنمنمات)، وتجسد في كل الخامات المعروفة آنذاك، حتى أصبح جزءا متماسكا من تلك الفنون وعلى قدر كبير من الرهافة وجمال الذوق، ومع أنه لم يتخل عن وظيفته البيانية، فإنه أصبح صيغة فنية مجردة بصرف النظر عن معناه المفهومي، واستمد قيمته الجمالية تبعا لجمالية رسم الخط ذاته، كما اكتسب نوعا من القدسية نظرا لوظيفته الأولى في تدوين القرآن الكريم في المصاحف أو في عمارة المساجد أو كلوحات منقولة، وقد جمع الخط العربي بين الفكرة ومحتواها، وبين مادية الحروف وجمالياتها، وتحول إلى صيغة فنية فريدة من نوعها، وبات في حالات كثيرة تعبيرا فنيا بصريا عالي القيمة، إلى جانب كونه تجسيدا للكلمة، فهو ينقل إلى المشاهد في آن واحد المضمون المفهومي البياني للكلمة، والإحساس المتكامل المتسامي للشكل، فأصبح تشكيلا فنيا بصريا يتمتع بدرجة عالية من القيمة الصوتية.

ثانيا الحروفية الحديثة:

أ- الحروفية في الفن الغربي الحديث:

ظهرت الحروف الكتابية في الأعمال التكعيبية والمستقبلية والدادية والبنائية، كما في بعض أعمال بيكاسو، وبراك وكارلوكارا، ومارينتي، وشويترز، وغيرهم، إلا أن هذه الحروف لم تكن سوى قصاصات من الصحف أدخلت إلى العمل التصويري كعنصر تأليفي مثل غيره من العناصر، ومع الداديين حررت الكلمات من معناها، وتحولت إلى ثرثرة فوضوية من دون قيمة، وقد أدى هذا السلوك العبثي إلى نقيضه، فتوصل الداديون باستخدام عناصر الكتابة إلى (الصورة/ الكلمة) بما تنطوي عليه من تداخل وثيق بين عملية تسجيل الأصوات والعمل الفني المصور، تلك الصيغة التي تعد من الأفكار التأسيسية للفن المفاهيمي فيما بعد. وفي أعمال بول كلي المبكرة نجدها تتكون من إشارات تبدو اختزالا واستنباطا لبعض المرئيات، تجمع بين النقطة والشكل الهندسي، والبنائي والصورة الإنسانية المحورة، التي تملأ المساحة كلها، وكذلك استخدم خوان ميرو نوعا من الكتابة الهيروغليفية (الصورية) المؤلفة من إشارات على صلة مباشرة بالمرئيات، وكذلك ظهرت الكتابية في بعض أعمال السرياليين والتجريديين مثل: أندريه ماسون، ومارك توبي، وسوندر برج، وغيرهم من الفنانين.

كانت الجهود الفردية السابقة هي التي مهدت لظهور تيار جديد في باريس ابتداء من عام ١٩٤٦، نشر أهدافه وأفكاره في مجلة (الدكتاتورية الحروفية)، ثم توالت المعارض الجماعية لهذا الاتجاه سنويا، حتى انتزع اعترافا مرموقا في الحركة التشكيلية الأوروبية، أدى إلى تخصيص جناح مستقل للأعمال الحروفية في بينالي باريس الرابع عام ١٩٦٥، وأيضا في متحف الفن الحديث بباريس عام ١٩٦٨. ثم انتشرت هذ الحركة في كل أرجاء أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية، وأمريكا اللاتينية.

وتوالت جهود الحروفيين في إصدار أفكارهم ورؤاهم الفنية، في منشورات مستقلة بذاتها، أو مصاحبة لمعارضهم الجماعية، ويعد الفنان ايزيدور ايزو Isou، المنظر الرئيسي لهذه الحركة، الذي أورد طروحاته النظرية تحت عناوين مثل: الكتابة الصورية التجريدية، والكتابة المتسامية، والخطوطية المفرطة، وكانت كتاباته تركز على مسألة ضرورة الخلق والتجديد في الفنون الغربية، واكتشاف آفاق المعرفة الفنية والفلسفية، والعلمية ووسائلها، حيث يعتبر أن التطور الفني، كما عرفته البشرية، لم يكن إلا تجزئة وتفتيتا للشمولية الفنية، ووضعها في تصنيفات ضيقة تمثلت في الفروع الفنية التخصصية مثل الشعر، والمسرح، والقصة، والتصوير، والنحت...إلخ، وإزاء الواقع يرى أنه لابد من إبداع فن جديد ينطلق من مادة فنية جديدة مفردتها الأولية هي حرف الكتابة، والعمل على دمجها مع التصوير، لأن في الحرف ما يوحد بين المعطى الشكلي الأساسي، وبين ما يمثله من قيم صوتية ومفاهيمية، وأن البنية المزدوجة: الشكلية، والمفهومية تميز المفردة الحروفية، كما أن الحرف أيضا ليس شيئا طبيعيا، وليس تأليفا هندسيا، فهو نوع من الإشارة الغنية الدلالة تتضمن بداخلها القيم التشخيصية، والقيم التجريدية، فنظام الحرف قادر على استيعاب كل أنماط التعبير الشكلية في الفنون السابقة، ومن هنا فالشكل الحروفي يمثل البنية الثالثة الأساسية في الفن التشكيلي، بعد البنية التشخيصية والبنية التجريدية.

حديث الحروف لمحمد الشيخ الفارسي - الكويت

ب. الحروفية في الفن العربي الحديث:

كانت المحاولات الأولى لاستلهام الخط العربي في فنون الحداثة العربية فردية ومتفرقة، ولم تكن هناك علاقات أو اتصالات بين الفنانين الذين أنتجوا الإبداعات الأولى في هذا المجال.

وقد تحققت المحاولات الأولى على أيدي بعض الفنانين العرب، والإيرانيين، الذين كان لهم اطلاع على ما توصلت إليه الحركة الفنية في الغرب، مثل الفنانة العراقية مديحة عمر التي بدأت رحلتها مع الحروفية منذ عام ١٩٤٥، وكذلك الفنان جميل حمودي الذي شارك بأعماله الحروفية عام ١٩٤٩ في معرض (الحقائق الجديدة) بمتحف الفن الحديث في باريس، والفنان المصري يوسف سيده الذي أنتج أعمالا حروفية فور عودته من البعثة الدراسية في الولايات المتحدة في مطلع الخمسينيات، والفنان اللبناني سعيد عقل الذي أقام معرضا لأعماله الحروفية في بيروت عام ١٩٥٦، والفنان الإيراني حسين زندروده الذي أسس في طهران مدرسة حروفية باسم (ساغا خانة).

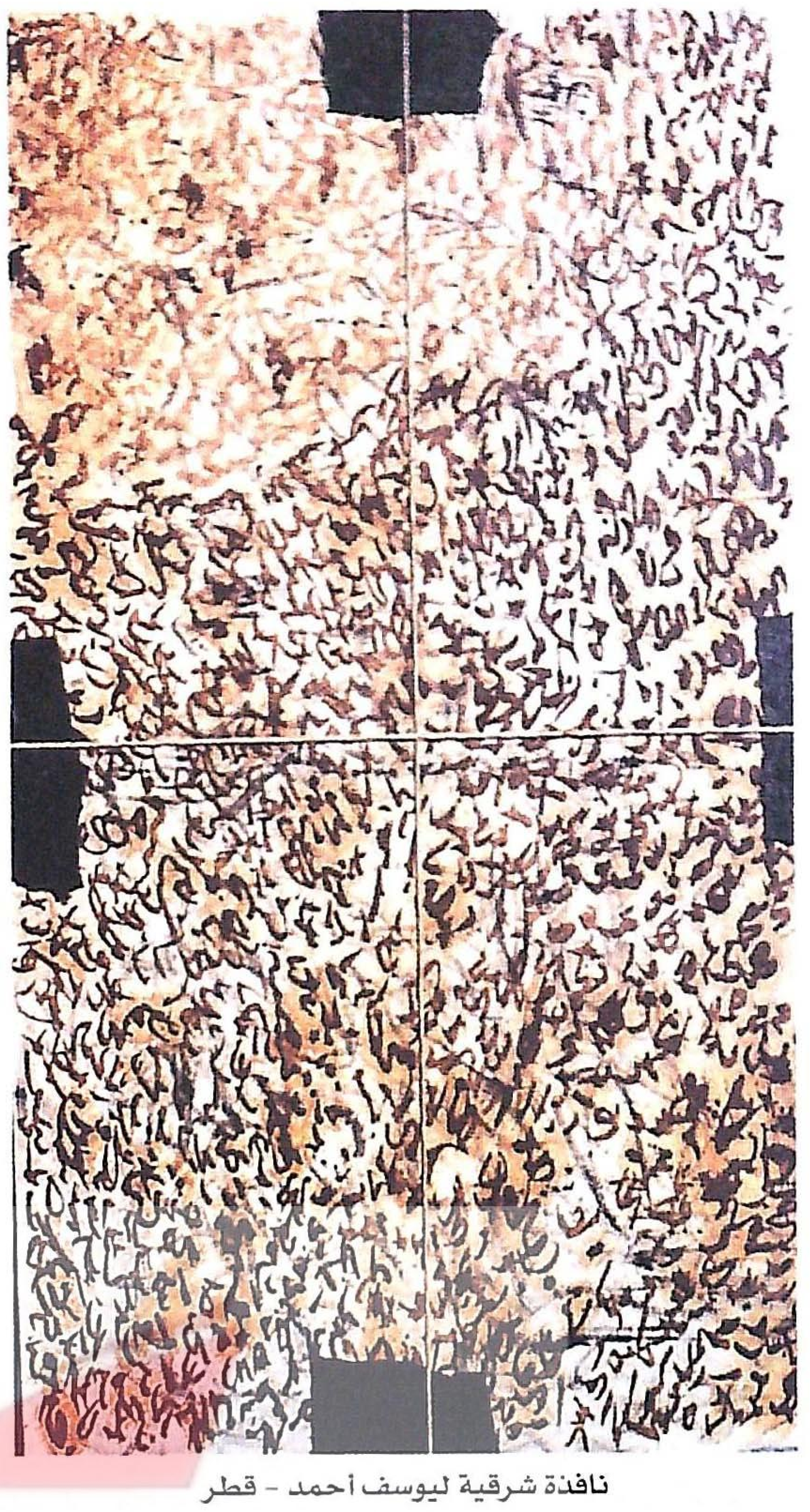
ولم تشكل المحاولات السابقة مدرسة فنية بالمعنى المعروف للكلمة، ولم تجمع بينها روابط نظرية محددة، أو لقاءات وتجمعات فنية، سواء في العرض أو التنظير، ولكن مع استمرارية هذه المحاولات وتكاثفها تشكل تيار عربي حروفي ارتبط بطروحات الستينيات النظرية مثل: الأصالة والمعاصرة، والحداثة واستلهام التراث، والبحث عن هوية قومية في الفن العربي. ولكن مع بداية السبعينيات بدأ تيار الحروفية يتخذ وضعية جديدة، تجلت في تجمع الحروفيين في معارض وندوات، بالإضافة إلى الإصدارات التي تضمنت التأصيل النظري والاستشراف المستقبلي، وكان معرض (البعد الواحد) في بغداد عام ١٩٧١ هو البداية، حيث صدر كتاب (البعد

"تطور الخط العربي من شكله البدائي إلى شكل فني، كعنصر تزيين زخرفي في العمارة والنسيج والتصاوير المصغرة"

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

الواحد، أو الفن يستلهم الحرف). الذي تضمن طروحات نظرية لعدد كبير من الفنانين العرب مثل: شاكر حسن آل سعيد، وجميل حمودي، وضياء العزاوي، وعبدالرحمن كيلاني، وغيرهم. ومنذ ذلك الحين انتشر تيار الحروفية في جميع أرجاء العالم العربي، وانضم فنانون جدد. وجدوا في الحروفية صيغة تشكيلية تربطهم بتراث فني عريق تميز إبداعاتهم عن الفنون الغربية، ومن هؤلاء الفنانين: حامد عبدالله، ويوسف سيده، ومحمد طه حسين، وسامي رافع من مصر، وعبداللطيف الصمودي وأسعد عرابي من سوريا، وعارف الريس، ومنير نجم من لبنان، ومهدي مطشر ورافع الناصري من العراق، ومحمد المليحي من المغرب، ونجا المهداوي من تونس، ومحجوب بن بلا والطاهر ومان من الجزائر،... وغيرهم من الفنانين الذين اتخذوا الحرف مفردة أو عنصرا تشكيليا أساسيا لخلق قيم جمالية وتجليات تشكيلية ذات طبيعة رمزية وتأملية، وأبعاد روحية وحضارية لها جذور تاريخية في التراث الفني العربي، وتدور في أجواء ومناخات الحداثة العصرية.

وقد قدم كثير من فناني هذا التيار بعض الدراسات النظرية التي تتناول الفكر والأداء الفني الحروفي في طروحات مختلفة الرؤى والزوايا، تلتقي أحيانا وتختلف أحيانا أخرى، فبعضهم مثل حسن شاكر آل سعيد يرى أن ممارسة التصوير الحروفي «هي ممارسة صوفية، وتجاوز الفنان لواقعه. والحرف العربي، إذا جرد. داخل السياق الكتابي العام. من دلالاته اللغوية، وفُصل عما يراد التعبير عنه، تبقى قيمه التشكيلية المستقلة المبنية على ما فيها من أشكال وفراغات وحركات تشكل وحدها محور العمل الفني وموضوعه». وهناك مجموعة أخرى من الفنانين مثل: شربل داغر، وسمير الصايغ، قدموا حالة تنظيرية جدلية حول الحروفية في الفن العربي الحديث، يرون من خلالها أن الفنانين الحروفيين العرب أقاموا اللوحة على قيم التجريد في الفن الغربي، وأن الحرف العربي في أعمال معظمهم هو مجرد عنصر شكلي يوحي بالهوية، وليس موجودا بحمولته الجمالية كما في التراث، وأنهم فصلوا وأحيانا خلطوا بين الحرف كفن، والحرف كوسيلة، حيث أدخلوا الحرف العربي كمجرد شكل أو لون أو حجم أو فراغات أو غيرها مما يسمى عناصر اللغة الفنية في الفن الغربي الحديث، وبذلك انتقل الخط العربي من حالة استقلالية جمالية قائمة بذاتها لها مضمونها الشكلي واللغوي، إلى عنصر يصاغ داخل تأليف فني غربي، وبذلك انفصلت صلته عن التراث الذي جاء منه. ومن هنا فإنه يجب على الفنان الذي يتعامل مع الحرف العربي في التأليف الفني، أن يكون واعيا بجمالية الخط العربي وخصوصيته، لأن الخط ليس مادة، لكنه رمز، وشكل، ونظام، هو رمز لأنه مصطلح لغوي عليه اتفاق عام يؤدي بالضرورة معنى يفهمه المرء الذي وافق وأدرك مسبقا رمزيته، وهو شكل، لأنه مجرد من أي دلالة لواقع أو لصورة، وهو نظام لأنه يتشكل وفق قوانين ونظم هندسية دقيقة وواحدة. إذن فالخط ليس عناصر جمالية فقط، ولا مفاهيم بيانية فقط، بل هو في آن واحد مفاهيم واعتبارات، ونظم، وأساليب، ومنطق، حينما تتآلف وتنسجم، تشكل جماليته المتفردة، فهو ليس حرفا فقط، ولكنه النظام الذي شكل الحروف وانتظمها، وبالتالي، فجمالية الخطوط العربية الحديثة، لا تجمع بين فن تراثي، وفن حداثي، ولكنها لوحات حداثية فقط، لأنها تخلت عن المنهج الجمالي للخط العربي.


نافذة شرقية ليوسف أحمد - قطر

رموز لمحجوب بن بلا - الجزائر

وقد تنوعت أساليب تناول الفنانين للحرف العربي في اللوحة التصويرية تنوعا شديدا حتى أنه ليصعب القيام بتصنيف لهذه الأساليب بالدقة العلمية الشاملة، ولكن يمكن القيام بقراءات أولية في ذلك، حيث نجد أن فئة من الحروفيين التزمت القرب من المفهوم التقليدي لبنائية الخط، وحافظت على تقاليده العامة مثل: محمد سعيد الصكار، وسامي مكارم، ومنير الشعراني، وجماعة أخرى وظفت القيمة البصرية للحرف حيث أدخلوه في السياق العام للوحة ليصبح عنصرا أو علامة بارزة فيها مثل: حسن شاكر آل سعيد وعمر النجدي، ومجموعة أخرى أبقت على النص مقروءا ومحتفظا بقيمته المفهومية والبيانية، إلى جانب قيمته التشكيلية، حيث يتلازم الشكل والمعنى، ويتساويان في الأداء، كما في أعمال سامي رافع، وحامد عبدالله، ووظف بعض الفنانين النص العربي كنسيج خطي يملأ اللوحة كلها ويشكل وحده فضاءها التشكيلي، من دون التزام بأي دلالة مفهومية بيانية، أو قواعد أسلوبية تقليدية في رسم الخط، كما في أعمال يوسف سيده، ومحمد طه حسين، والطاهر ومان، ونجا المهداوي، وهناك أعمال أخرى اتخذت من الاختزال الكبير وسيلة لبناء أعمال حروفية اقتربت من فن (المنيمال) كما في أعمال مهدي مطشر، أو جنحت إلى فن الخداع البصري كما في أعمال عمر النجدي، ومحمد المليحي، وهناك أيضا مجموعة أخرى من الفنانين جمعت في اللوحة الواحدة بين النص المقروء، والنص غير المقروء، مع أشكال تشخيصية، كما في أعمال ضياء العزاوي، ويوسف سيده.

وبذلك نجد أن توظيف الحرف العربي في الفنون التشكيلية العربية الحديثة، أو ما يسمى بالاتجاه الحروفي، قد انتشر بين أكبر عدد ممكن من الفنانين، وأن ظهوره كان استجابة لأهداف فنية وحضارية وفلسفية سوغت ذلك الانتشار، وجعلت منه تيارا مؤثرا ومرموقا، وحلقة من حلقات التطور الفني في البلاد العربية، كما قدم طروحات فنية وثقافية على جانب كبير من الأهمية.

من العرض السابق لرحلة مع الفنون التشكيلية، من الحضارات القديمة، إلى الحضارة الحديثة، ومن المجتمعات الغربية، إلى المجتمعات العربية، فإننا نستطيع أن نتلمس أهم الأفكار التي تضمنها سياق الموضوع في النقاط الآتية:

إن فكرة دمج الحرف الكتابي مع الفن التشكيلي، ظاهرة لها حضورها، منذ فجر الحضارات الإنسانية الأولى، حتى عصر الحداثة وما بعد الحداثة.

تزدهر الحروفية مع سيادة الفنون الرمزية والتجريدية، وتقل مع فنون المحاكاة وتمثيل الواقع المرئي.

ظهرت الحروفية الحديثة في الدول العربية كصيغة فنية تبناها الفنانون، استجابة لضرورات حضارية، وسياسية، وثقافية، دفعت إلى البحث عن فن قومي له هوية حضارية، وذاتية ثقافية خاصة، كما أنها كانت محاولة للهروب من سطوة المؤثرات الثقافية والفنية الغربية.

ظهرت الحروفية في المجتمعات الغربية استجابة لحالات البحث عن إبداع فني جديد، ينطلق من مادة فنية جديدة. وعلى هذا فقد رأى الفنانون الغربيون أن الشكل الحروفي يمثل البنية الثالثة الأساسية مع كل من البنية التشخيصية، والبنية التجريدية.

ارتكزت الحروفية الحديثة، سواء في المجتمعات الغربية أو المجتمعات العربية، على مبدأ فني وجمالي متماثل، يرى أن للحرف طاقة تشكيلية وتعبيرية يختص بها دون غيره من الأشكال والأنماط البصرية، حيث إنه يحمل بنية: شكلية، ومفاهيمية. وعلى اعتبار أنه ليس شيئا طبيعيا ولا تأليفا هندسيا، فإنه يمثل نوعا من الإشارة الدالة، التي تتضمن بداخلها قيم التشخيص، وقيم التجريد معا، بالإضافة إلى أنه يتضمن قيمة صوتية نادرة في أي شكل آخر من أشكال الفن، وذلك انطلاقا من مضمونه البياني المفاهيمي.

> ظهرت الحروفية في المجتمعات الغربية إستجابة لحالات البحث عن إبداع فني جديد ينطلق من مادة فنية جديدة

المراجع

(١) الصايغ، سمير: ١٩٨٨، الفن الإسلامي، دار المعرفة، بيروت
(٢) أمهز، محمود: ١٩٩٦، التيارات الفنية المعاصرة، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت.
(٣) باباد وبلو، الكسندر: ١٩٨٢، التصوير في المخطوطات العربية، مجلة فنون عربية، العدد الأول، دار واسط للنشر، المملكة المتحدة.
(٤) بهنسي، عفيف: ١٩٨٦، الفن الإسلامي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق.
(٥) داغر، شربل: ١٩٩٠، الحروفية العربية، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت.
(٦) سوريو، اتيان١٩٨٢، الجمالية عبر العصور، ت: ميشال عاصي، منشورات عويدان، بيروت.
(٧) وزارة الإعلام: ١٩٧١، البعد الواحد، أو الفن يستلهم الحرف، بغداد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

في ذلك المبنى الحجري الأحمر المطل على نهر «هودسن» في برودواي، يقع مصنع ألكسندر للدمى، آخر المصانع المتخصصة في إنتاج الدمى يدويا في الولايات المتحدة الأمريكية، وهو كذلك الأضخم من نوعه هناك، في تلك البقعة من مانهاتن، يقع ذلك المصنع الذي يعج بالعاملين، فهو يضم ما يقارب الأربعمائة رجل وامرأة يقضون معظم ساعات النهار في تصنيع تلك الدمى صغيرة الحجم. يقبع عمال المصنع داخل غرف بتصميمات مريحة، وبحوائط يكسوها اللون الأزرق النيلي والزهري الفاتح، ومما يجدر ذكره هو أن أغلب العاملين في مصنع مدام ألكسندر ينحدرون من أصول إسبانية.

إعداد: ميس العثمان - الكويت

والدها أسس أول مستشفى للدمى:

عرائس السيدة «ألكسندر»

ينتج مصنع ألكسندر ما يقارب الأربعمائة نوع من الدمى والعرائس، وما يزيد على ثلاثة آلاف دمية في السنة، تتنوع ما بين الشخصيات الكلاسيكية والمرحة الحديثة، كشخصية سيندريللا الأسطورية وبيتي بوب الفتاة المثيرة ودمية القطن والصوف الناعمة، وأخرى ذات التصميمات الراقية بأقمشة باهظة الثمن كالحرير والجلد الطبيعي.

السيد براون، مدير مصنع مدام ألكسندر، قبل أن يتولى إدارة المعمل، كان مرتبطا بعقد عمل مع شركتي «بلاك أند دكر» و«جونسون أند جونسون»، وحول ذلك يقول: «اتصالي الأول مع مصنع مدام ألكسندر للدمى كان من خلال زوجتي، لأنها تقتني المئات من دمى السيدة ألكسندر وتحتفظ بها كتحف نادرة».

ويضيف موضحا «بإمكاننا الانتقال إلى آسيا قريبا، خصوصا أننا باشرنا التصنيع هناك، غير أن الشركة الرئيسية باقية في نيويورك».

ويقول: «إننا نبيع مائة دمية من إنتاج مصنع مدام ألكسندر، بينما لم يصدق آخرون أنها تنتج في الولايات المتحدة الأمريكية، في حين أظهر عدد منهم استعداده التام لدفع المزيد من المال شريطة الحصول على نسخة نادرة من تلك الدمى».

إن ما يبعث على الاستغراب، أن الشريحة الكبرى التي تسعى لاقتناء كل النسخ الجديدة من دمى مدام ألكسندر هي من البالغين وتحديدا من النساء وليس من الأطفال كما يظن أكثر الناس. لقد أنشأت السيدة ألكسندر ناديا خاصا لمقتني إنتاجها السنوي من الدمى، ويلتقي أصحاب الدمى، الذين يزيد عددهم على عشرة آلاف عضو من مختلف دول العالم، في ذلك النادي الخاص.

كما يشير مدير المصنع إلى تنوع الوظائف التي يشغلها مقتنو الدمى، فمنهم أطباء ومحامون وأساتذة جامعيون وعدد كبير من النساء العاملات في مختلف حقول المعرفة والثقافة.

تقول إحدى مسوقات الدمى لديهم: «إن أولئك النسوة يرغبن في اقتناء شيء جميل وفخم في الوقت ذاته، لقد ابتاعت إحدى النساء دمية بقيمة ٦٩ دولارا في العام ١٩٥١، بينما ارتفع سعرها الآن إلى خمسة عشر ألف دولار.

لقد أنشئت شركة السيدة ألكسندر للدمى، لعائلة روسية مهاجرة من أصول يهودية، كانت قد استقرت في الولايات المتحدة الأمريكية، وألكسندر هي البنت الرابعة لتلك العائلة، ولدت في العام ١٨٩٥، وقد اعتمدت أسرتها على التجارة للعيش في وقت كانت تعاني فيه أسر كثيرة شظف العيش.

حينما كانت بيرثا ألكسندر - مدام ألكسندر - صغيرة، كانت تمتلك حديقة صغيرة صممتها والدتها لتقرأ فيها القصص والروايات والشعر... وبعد زمن حصلت على شهادة الثانوية، تزوجت فيليب بيهرمان، وبعد ثلاث سنوات أنجبت ابنتها، مايلدريد، وقبيل بدء الحرب العالمية الأولى وبوصول البضائع الألمانية وانتشارها، بما فيها «الدمى» التي كانت تصنع في ألمانيا وفرنسا برؤوس من السيراميك سهلة الكسر، والتي كثيرا ما كانت تتعرض للتلف في أثناء نقلها من مكان إلى آخر، بدأ والدها بتجارة الدمى، وقررت بيرثا مساعدته في تحمل الخسارة التي يسببها تلف رؤوس الدمى، فقامت بتصنيع ملابس الدمى في البيت بمساعدة شقيقاتها، على أن تكون الأقمشة المستخدمة غالية الثمن وذات شكل جميل ولافت، لقد باعوا الكثير ودارت عجلة التجارة لديهم حينما أنشأ والدهم «مستشفى» لتصليح الدمى.

في تلك الأيام، تقول بيرثا ألكسندر في مقابلة أجريت معها العام ١٩٦٢، «في كل مرة كانت تأتي إحدى الفتيات مصطحبة معها دميتها المعطوبة إلى مستشفى الدمى، ولكثرة ما شاهدت من آلام ترتسم على وجوه الفتيات، اتخذت قراري «الطفولي» بأن أصنع ذات يوم دمى قوية غير قابلة للتلف».

لذلك، وفي العام ١٩٢٣، بتكلفة ألف وستمائة دولار أنشأت بيرثا ألكسندر بيهرمان، محلا لصناعة الدمى في بيتها، المهنة التي جعلت منها امرأة ذات شهرة واسعة. لقد أعجبت بيرثا بالدمى إيطالية الصنع والتي أنتجتها مدام لينسي هناك، لذا بدأت مدام ألكسندر بتجاربها الأولى في صنع عدد من الدمى، فهي لم تكن تهدف إلى صنع دمى عادية الشكل والمتانة، بابتسامة باهتة ونظرة عديمة المعنى، بل أرادت أن تنتج دمى تحمل روحا ونبضا وإحساسا وأطلقت على نفسها «مدام ألكسندر».

مع بداية الثلاثينيات كانت شركتها الصغيرة قد توسعت ليلحق بها مكان للعرض إضافة إلى المصنع، وكانت تبيع منتجاتها من الدمى لعدد من الجهات، غير أن نجاحها الأول كان مع صناعة دمية «أليس في بلاد العجائب» التي انتشرت انتشارا واسعا وحققت مبيعات ضخمة، ثم تلتها بشخصيات رواية «نساء صغيرات» لتشارلز ديكنز التي عرض فيلمها الخاص سنة ١٩٣٣. الانتشار الذي لاقته بعد ذلك أي في العام

السيدة «ألكسندر» ودميتان جديدتان استعدادا لافتتاح أحد المعارض

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

١٩٣٦، جعل من شركتها الثالثة على مستوى الولايات المتحدة في تصنيع الدمى رفيعة المستوى. بينما كانت تتنافس في هذا المضمار ما يقارب الخمسين شركة ومصنعا في تلك الحقبة.

في السنة ذاتها، ذكرت مجلة -For tune، أن مصنع مدام ألكسندر أعطى مكانة مميزة للولايات المتحدة الأمريكية في مجال تصنيع الدمى وإنتاجها، وفي العام ١٩٥١، كرمت أكاديمية نيويورك للتصميم السيدة ألكسندر وأهدت إليها ميدالية ذهبية. الآن، وقد عين ما يزيد على ثلاثمائة موظف وعامل في مختلف القطاعات، فإنها اضطرت إلى الانتقال إلى مصنع آخر، بحيث يضم ذلك العدد الكبير، وكان هذا المصنع في مدينة «هارليم»، وهو المقر الحالي للشركة. انتقال المصنع كان في حاجة ماسة إلى مكان أوسع بأقل قيمة ممكنة كرسوم للإيجار.

في العام ١٩٥٣، صنعت مدام ألكسندر ٣٦ دمية بمناسبة تتويج الملكة اليزابيث، فيما شاهد ما عرضته مدام ألكسندر حوالى ٧ آلاف من الحضور. وفي العام ١٩٥٥، صنعت أولى الدمى ذات الحجم الكبير منتعلة حذاء ذا كعب عال وأطلقت عليها اسم «جيسي»، وفي العام ١٩٦٨ أنتجت دمية «سكارليت» احتفاء ببطلة فيلم - ذهب مع الريح - واقتناها المتحف الوطني للتاريخ الأمريكي.

مع بداية الستينيات، كانت مدام ألكسندر قد أصبحت رمزا، دعيت إلى البيت الأبيض، وسافرت إلى عدد كبير من مصانع الدمى والألعاب الرفيعة المستوى وكان جمهور كبير من الناس مع مقتنياتهم من الدمى يتجمعون من أجل الحصول على شرف توقيعها. تقول السكرتيرة الخاصة للسيدة ألكسندر التي قضت ما يقارب الثلاثة والثلاثين عاما في مرافقتها، إنها حاولت إبعاد سيدة مسنة، حينما شرعت الأخيرة في تقبيل حاشية فستان السيدة ألكسندر، وتضيف: «لقد كان مشهدا مؤثرا وتخيلت أن السيدة ألكسندر لها من المعجبين ما يوازي محبي «ألفيس بريسلي» و«فرقة الخنافس»!

في العام ١٩٨٨، وحينما أصبحت السيدة ألكسندر في الثالثة والتسعين من العمر، كانت قد باعت شركتها الخاصة لاثنين من رجال الأعمال، غير أن الشركة فشلت، ثم بيعت لشخص أنقذها من خسارة محققة يدعى «هيرب براون» الذي استطاع أن ينتشلها من الفشل ويعيد إليها الحياة من جديد!

الآن، حينما تدخل ذلك المصنع - المشفى - الخاص بالدمى، صناعة وإصلاحا، تلفت انتباهك حتما تلك اللوحة البيضاء الكبيرة الحجم، التي كتب عليها بالخط العريض: (نحن «ننقذ» ما يقارب الثمانين دمية أسبوعيا).

النسخة المحدودة من دمية «Peacock Rose»

دمية «سكارليت»، إحتفاء ببطلة فيلم «ذهب مع الريح»

لم تكن تهدف إلى صنع دمى عادية بابتسامة باهتة ونظرة عديمة المغزى، بل أرادت أن تضفي عليها روحا وإحساسا ونبضا

في عام ١٩٥١ كرمتها أكاديمية نيويورك للتصميم، وأهدتها ميدالية ذهبية للمكانة المميزة التي رسختها في مجال إنتاج الدمى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المستشفى الذي يقوم بإصلاح دمى السيدة «الكسندر»

تقول السكرتيرة هناك: «أصبحنا محبوبين للغاية، لأننا نعيد زراعة الشعر للدمى التالفة، نعيد طلاء الشفاه، ونصلح الملابس ونحاول قدر استطاعتنا تقديم ما يرسم الفرحة على شفاه الفتيات».

داخل مبنى الشركة وبعيدا عن ضوضاء المصنع، في غرفة هادئة الأجواء، تجلس على ماكينة الخياطة سيدة في السبعين من عمرها، تقوم بتنفيذ موديلات من باترونات أعدتها مسبقا، تقول السيدة «فالون»، وهي تتأمل «السكيتش» الأخير الذي تنوي تنفيذه: «أستلهم تصميمات ملابس الدمى من أفلام السينما، وكتب الأطفال ومن الرسوم المتحركة أيضا».

في القاعة السفلية، يعكف عدد من الرجال على قص الحرائر والدانتيل وتقطيعها بوساطة مقصات إلكترونية ضخمة، بينما يقوم عدد من النساء بتجميع تلك القطع في صناديق معدة لذلك، وعليهن التأكد من أن كل القطع سليمة وغير معطوبة. فيما يشغل القاعة المقابلة لهن عدد غير قليل من العاملات اللاتي يباشرن شك تلك الأقمشة وتطريزها وخياطتها بدقة شديدة وتحت إشراف تام... كل خلية منهن تعمل بروح الفريق الواحد.

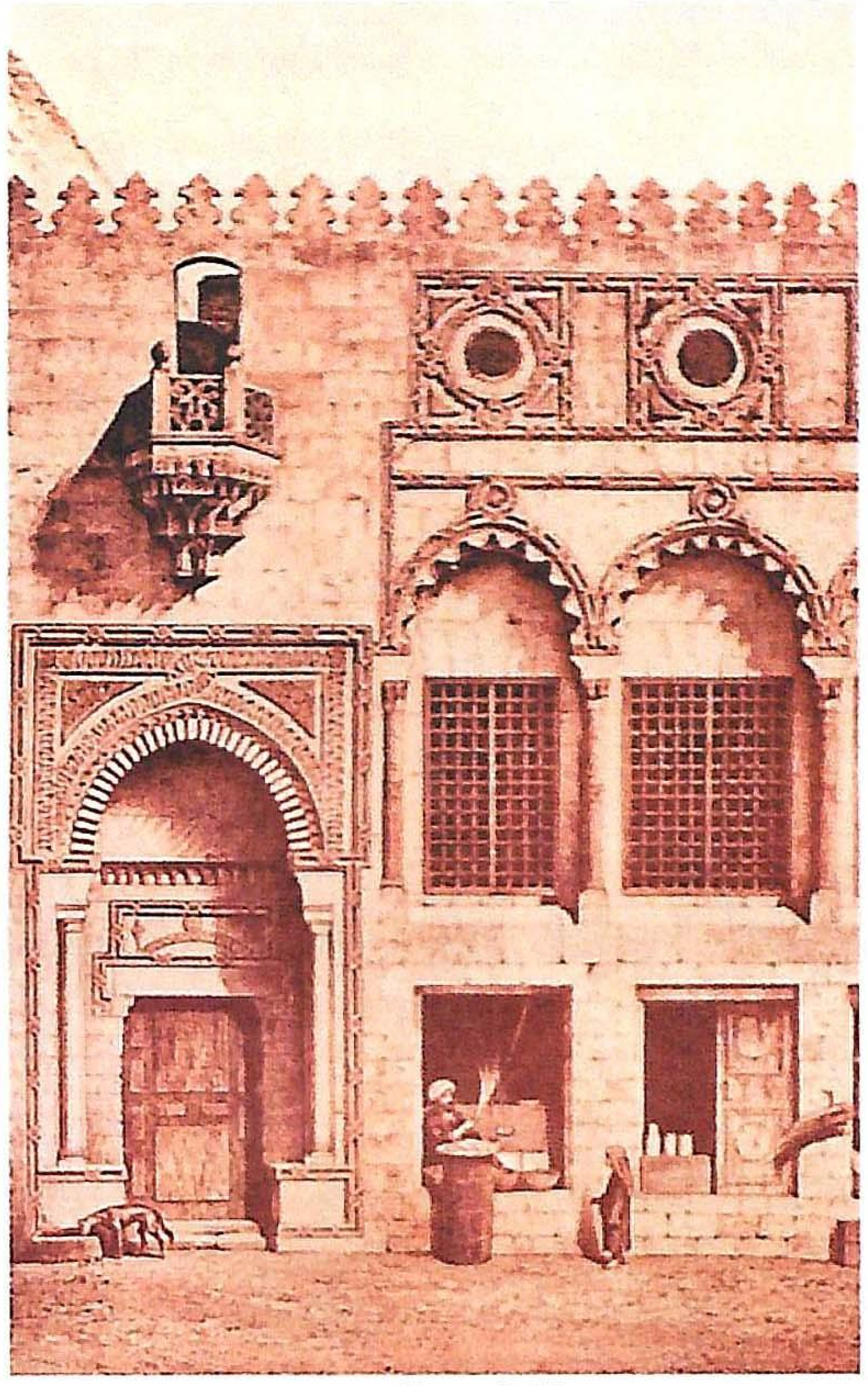
في قاعة أخرى تختص النساء بتلوين عيون الدمى وشفاهها ويضفن الأقراط ولفافات الشعر وتجميع القطع في وحدة واحدة، مجموعة أخرى من العاملات يقمن بتغليف الدمى في ورق زهري اللون، ومن ثم وضعها في صناديق مزينة بتوقيع مدام ألكسندر.

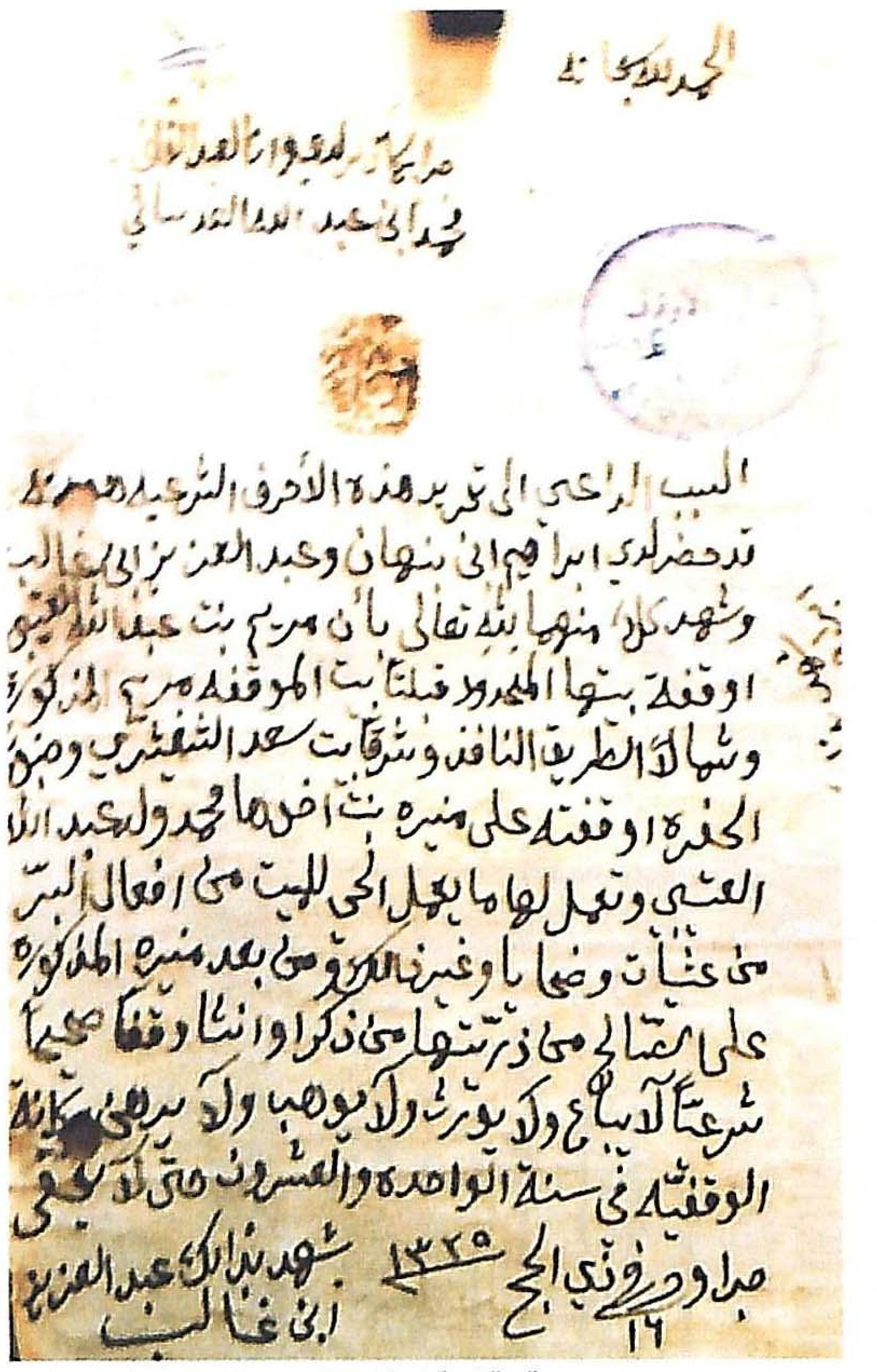
تقول السيدة «ميرانتي» مديرة التسويق: «إننا نهدف إلى الإبقاء على الشركة في «هارليم» ومتابعة نشاطها المعتاد، ونحن نحصد نجاحا واضحا على هذا الصعيد، إنني أعمل في هذا المجال منذ أربعين عاما، وقد صرت الآن جدة وأتذكر تماما كيف كانت السيدة ألكسندر تمر من هنا وتطوف على العاملات تشجعهن بابتساماتها العذبة ولطفها المتناهي».

تقول كذلك: «حينما جئت إلى هنا، كنت أفكر في الطريقة التي يمكنني من خلالها أن أوجد سوقا لعرض بضاعتنا هذه... ومن الطبيعي أن تؤمن وتثق بما تبيعه، خصوصا أنني رأيت الفرح في عيون ابنتي وحفيدتي حين فتحتا أحد صناديق مدام ألكسندر للدمى وقد أمضيتا طفولة ملؤها السعادة والرضا، لا أخفيكم أن معظم عاملاتنا لديهن عدد من الأبناء يتابعون الآن تحصيلهم العلمي في كليات مختلفة، كانوا قد اقتنوا دمى السيدة ألسكندر صغارا، لذا فإن حبهم وتعلقهم بتلك الدمى يوازي تعلق الأم بابنتها، ولذا سيبقى اسم مدام ألكسندر توقيعا دائما تحمله صناعتها الرفيعة المستوى».

يتميز «نظام الوقف الإسلامي» بصفات فارقة خاصة به، تمايز بينه وبين عطاءات التبرعات والرعويات العامة في أي حضارة أو «أيديولوجية» أخرى، في الشرق أو في الغرب، ويمكن للقارئ الشغوف أن يطلع على هذا في أدبيات وفقه الوقف الإسلامي في مظانه وكتبه العديدة. فليس هذا هدفا ميسورا لهذا المقال الاختصاصي (في مجال الفنون)، ولنتفق في هذا المقام التمهيدي وثقات الباحثين في تاريخ الوقف، على أن حركيته وإحداثياته التاريخية، صعودا أو هبوطا، كانت خطا متوازيا ومطردا، ينمو بنمو هذه الأمة، يزدهر بازدهارها، وينحسر بانحسارها، ويقحط بقحطها.

الكويت - أحمد غانم


تكية عبد الرحمن


حجة وقفية لوقف خيري

اكتشاف فن جديد

الجمال في وثائق وحجج الوقف الإسلامي

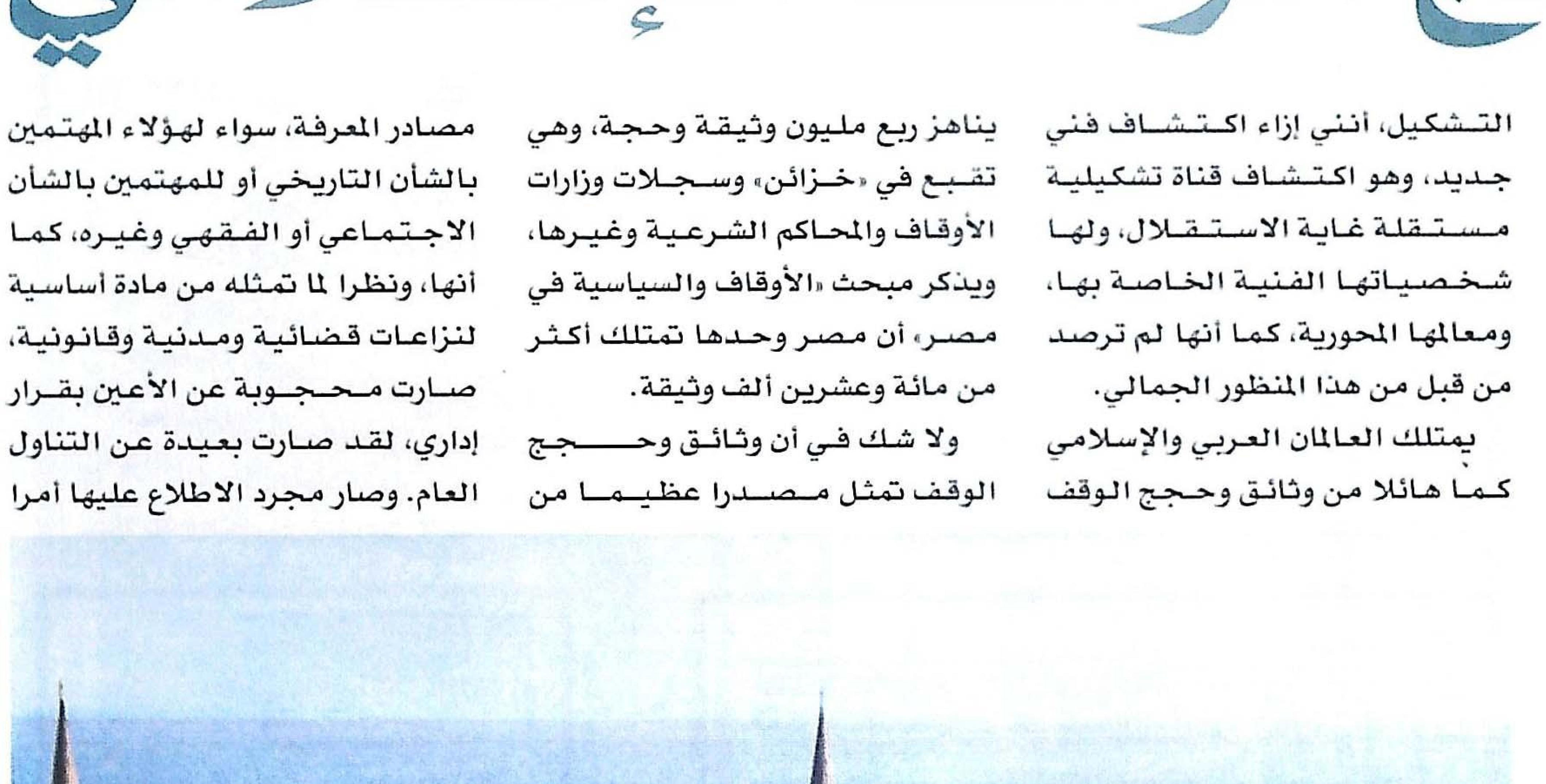
إن مفهوم نظام الوقف الآن قد صار في ضمير هذه الأمة شاحبا للغاية وأشبه بأصول مجد قديم، بل أصبح شيئا ضمن نطاق «الصور النمطية»، ونحن نتفق مع الباحث اللامع د. ابراهيم البيومي غانم في كتابه المثير والمهم «الأوقاف والسياسة في مصر»، على أن نظام الأوقاف كأحد أنظمة النسق الاجتماعي الإسلامي العام هو مصدر من مصادر قوة المجتمع وقوة الدولة معا، وأنه بمنزلة «مجال مشترك، في محور العلاقة بينهما».

ولقد كنت، كفنان وكناقد تشكيلي، محظوظا بالتعرف على رجالات الوقف في «الأمانة العامة للأوقاف» بالكويت، التي شرفتني بتكليفات لتصميمات مختلفة لمصلحة الأمانة في العام المنصرم ٢٠٠١ الميلادي. وهكذا انفتحت أمامي بوابة للوعي والرصد لظواهر الوقف، فكرة وبناء، تاريخا وأملا. وفي زياراتي المتعددة لأبهاء الأمانة، وللمكتبة الخاصة بها، واطلاعي على كتب الوقف ومصادره توقفت مستثارا أمام صور الفوتوكوبي القليلة (السوداء والملونة) لوثائق وحجج الأوقاف، والتي تعود إلى أقطار عربية وإسلامية مختلفة.

وأدركت، بكل ما أملك من خبرة التشكيل، أنني إزاء اكتشاف فني جديد، وهو اكتشاف قناة تشكيلية مستقلة غاية الاستقلال، ولها شخصياتها الفنية الخاصة بها، ومعالمها المحورية، كما أنها لم ترصد من قبل من هذا المنظور الجمالي.

يمتلك العالمان العربي والإسلامي كما هائلا من وثائق وحجج الوقف يناهز ربع مليون وثيقة وحجة، وهي تقبع في «خزائن» وسجلات وزارات الأوقاف والمحاكم الشرعية وغيرها، ويذكر مبحث «الأوقاف والسياسة في مصر»، أن مصر وحدها تمتلك أكثر من مائة وعشرين ألف وثيقة.

ولا شك في أن وثائق وحجج الوقف تمثل مصدرا عظيما من مصادر المعرفة، سواء لهؤلاء المهتمين بالشان التاريخي أو للمهتمين بالشان الاجتماعي أو الفقهي وغيره، كما أنها، ونظرا لما تمثله من مادة أساسية لنزاعات قضائية ومدنية وقانونية، صارت محجوبة عن الأعين بقرار إداري، لقد صارت بعيدة عن التناول العام. وصار مجرد الاطلاع عليها أمرا اختصاصيا أو «بطوليا»، ناهيك عن تعريضها للتصوير أو الاستنساخ، أو للعرض العام.


مسجد بايزيد في اسطنبول شيد عام ١٥٠١

إن حجج ووثائق الوقف هي المادة التي يعنى بها هذا المقال، فهي جسم وتجسم تشكيلي ذو خواص متميزة، ويجمل بنا في هذا الفاصل، وقبل أن نعرض ونتعرض لشخصاتها الفنية الفارقة، أن نتعرف إليها تعرفا عاما، فندرك كنه مادتها، وطبيعة محتوياتها وموضوعاتها، وبعض أغراضها ونسق بنائها. وقد أمكن للباحث أن يحدد عناصر سبعة تمثل النموذج الأساسي للوثيقة الوقفية. وسنعرض لها هنا باختصار شديد:

١ - الاستهلال: ديباجة تشير إلى مصدر مشروعية الوقف وإلى بواعثه المعنوية، وإلى ارتباط الدين بالدنيا، والعمل الصالح للآخرة.

٢ - توثيق الحجة: تاريخها، واسم المحكمة الشرعية أو الشهر العقاري، واسم القاضي الشرعي الذي حررت بمعرفته، واسم الواقف (أو الواقفة) ونسبه، وطائفته، ومهنته، ومحل إقامته، وتاريخ ميلاده وعمره.

٣ - مجلس الإشهاد: هم جماعة الشهود على الحجة، بحد أدنى شاهدان، وقد يصل إلى ثلاثين شاهدا أو أكثر، وهم من أقارب الواقف أو معارفه، أو جيرانه، أو شخصيات عامة لها وزنها.

٤ - أعيان الوقف: وهنا صيغة الوقف، وأعيان الوقف (من العين المتعينة) والموقوفة جملة، سواء أكانت من الأطيان الزراعية أم العقارات المبنية، أم منافع لها، مع ذكر الموقوفات (أو المحبوسات / المسبلات / المخلدات) بالتفصيل، بصفاتها وغرضها، مع تتبع أصل ملكيتها، مع التأكد من أنها حلال وليست مغصوبة أو مشغولة بديون أو حقوق للغير.

٥ - الإنشاء: وهنا تذكر أغراض الواقف من وقفه، وتحديد مصارف الوقف، وكذا جهات البر سواء أكانت من مؤسسات النفع العام والأعمال الخيرية كالمساجد والمستشفيات والملاجئ ودور العلم، أم كانت جهة نفع خاص، مثل فقراء أسرته، أم وقفا «أهليا» يصرف ريعه على نفسه أو أولاده أو ذريته أو بعض أقاربه وذوي رحمه.

٦ - شروط الواقف: وفيها يفصح عن أهداف الواقف من وقفه، وعن خطته في إدارته.

٧ - الخاتمة، والأختام والتواقيع: وهنا نصل إلى إبرام الوقف ولزومه، والتحذير من الاعتداء عليه، والتوثيق بختم الواقف نفسه أو بصمته أو توقيعه أو توقيع وكيله، ثم ما يتصل من هذا القبيل من التوثيق بالشهود، وأخيرا محرر الحجة ذاتها.

وفي هذا الاستعراض الذي مضى ذكره من العناصر السبعة للحجة الوقفية ما يثبت بوضوح فحوى رسالتها الإسلامية والإنسانية

والحضارية العامة. فهي وثائق حية تنبض، عبر القرون، بالنسق الإسلامي، وتحتفل بالقيم والبواعث السامية.

لكن ما أريد أن أركز عليه في مقالي هذا، هو كونها موضوعا فنيا لم يكتشف من قبل. وعند الاطلاع على نماذجه هنا وهناك تراه ذا شخصيات خاصة به. فقد لاحظت أنها تختلف في أشياء عن جميع أضراب الفنون الإسلامية المعروفة، التي تحتوي عليها متاحف ومعارض الفن الإسلامي، أو تدرس في كتب الفن الإسلامي، تاريخه وأنماطه وفروعه.

هذا الاختلاف هو تمايز نوعي، له معالمه، كما أنها من جانب آخر تتفق وجميع الفنون الإسلامية المعروفة في بعض من أهم صفاتها، فهي احتفاء باللغة العربية والحرف العربي، وهي قائمة على تكوين للصحاف، يتصل بنسيج مخطوطات الأسفار في الحضارة الإسلامية.

أغلب الظن أن أحدا من الدارسين أو المشتغلين بفنون الحضارة الإسلامية لم يقف وقفة تأمل جمالية - خاصة أو عامة - قليلة أو كثيرة - إزاء «حجج ووثائق الوقف». فلم تتعرض لأعين الباحثين في دراسات جمالية أو فنية أو نقدية مقارنة. فهي خارج مخططات الفن الإسلامي المعروفة للدارسين من جميع المشتغلين بالفنون التشكيلية سواء أكانوا طلابا أكاديميين، أم فنانين ومصممين عاملين، أم نقادا للفن ومؤرخين له، ولهذا لم يقم أحد باستجلاء معالمها، أو رصد ملامحها الفنية، أو استلهام مبناها. ويكفي لتبيان هذا أن نستعرض أمامكم ثلاثة من المراجع الأساسية في دراسة الفنون الإسلامية حتى نتأكد من هذا الغياب التام.

إذا بدأنا بكتاب الدكتور عفيف بهنسي «الفن الإسلامي»، نرى أنه قد فصل الفنون الإسلامية كما يلي:

العمران: وتستقل به عمارة المساجد ثم العمارة المدنية ثم العسكرية، ويرصد فيها عمارة القصور إلى مخططات المدن وأبوابها ومساكنها إلى القلاع العسكرية.

فنون التصوير: وإذ يبدأ بالرسوم الجدارية والفسيفساء إلى فن «تصوير» المخطوطات (فن المنمنمات) إلى فن الرقش العربي من الزخارف والخطوط العربية (على الجدران أو الأواني والكتب)، إلى أن يصل إلى الصناعات المعدنية ثم إلى الخزف ثم إلى فن النسيج والسجاد إلى فن الصناعات الخشبية.

وإذا ثنينا بتصفح موسوعة «محيط الفنون» باب «الفنون الإسلامية»، للدكتور أحمد فكري، وجدته يفصل الفنون الإسلامية هكذا:

مئذنة مسجد المرادية في أدنة

حجة وقف الخديوي إسماعيل لإنشاء مدرسة لتعليم العلوم الشرعية والأدبية في أسيوط وهي محررة بتاريخ ٢٧ شعبان ١٢٨٧هـ

حجة وقف لصالح رواق المغاربة في الجامع الأزهر

مطلع وخاتمة من حجج أوقاف الخديوي إسماعيل

«يمتلك العالمان العربي والإسلامي كمّاً هائلا من وثائق الوقف وحججه يناهز ربع مليون وثيقة وحجة، وهي تقبع في خزائن وسجلات وزارات الأوقاف والمحاكم الشرعية»

- المساجد، وأبواب القاهرة، والقلاع الحربية، والمدن.
- وتحت عنوان «الفنون التطبيقية» يتكلم عن الخط والكتابة، وعن الحفر على الخشب والعاج، والخزف، والزجاج، والتحف المعدنية، ثم النسيج والسجاد.
- ثم يتكلم عن التصوير والمصورات على الجدران.

وإذا أثلثت وراجعت كتاب د. أبو صالح الألفي «الفن الإسلامي، أصوله، فلسفته، مدارسه»، وجدته يحدد الفنون الإسلامية، كما يلي:

- العمارة: وتشمل المساجد، بعناصرها المعمارية من المآذن والقباب، إلى الأعمدة والعقود والمقرنصات.
- التصوير والفنون التطبيقية والزخرفية: وهي تشتمل على التصوير على الجدران، وتصوير المخطوطات من مدرسة بغداد إلى المدرسة الهندية، وفي فنون الكتاب يقف أمام كتابة المصاحف إلى التجليد الفني، ثم ينتقل إلى النحت ومنه الحفر في الحجر والجص والرخام.

... وهكذا لا تجد «لحجج ووثائق الوقف» أي ذكر أو توصيف أو تنويه، فهي غائبة تماما عن التشخيص الجمالي أو المدارس التشكيلية والنقدية. وكأنه لم يشعر بها أحد، على الرغم من كونها صحائف تعد بمئات الألوف من الصحاف المهورة بأختامها!

هذا النتاج الكبير ينتمي انتماء عضويا إلى الأرض العربية والإسلامية عبر تاريخ هذه الشعوب. ولقد حوصرت من وقت مبكر خلال حقبة الاستعمار وتداعياته المتراكمة، فغابت عن الأعين، وغابت عن الذهن، وغابت عن المفهوم أو الإدراك العام أو الإدراك الجمالي، وهكذا صارت خارج الخريطة التشكيلية للأمة الإسلامية.

ولقد فقدنا بهذا أثرا من آثار الفن قل نظيره: فن صلب ومستقل، رسمي وشعبي من فنون الحضارة الإسلامية مما جعله مجهولا تماما.

إن الفنون الإسلامية المعروفة من العمارة إلى التصوير إلى الفنون التطبيقية، وما تحتويه من أساليب الخط العربي والرقش العربي في جملتها، أعمال منجزة وتامة الصنع، أداء احترافي رصين، يغلب عليه الانضباط والقصد الفني والتجويد المستقل، إضافة إلى طوابع الأقطار الإسلامية المختلفة، وهذا ما احتفت به متاحف الفن الإسلامي، وكتب تاريخ الفن الإسلامي.

وهي بهذا وبغيره قد صارت موضع الاستجلاء للدارس والاستلهام للفنان المعاصر، سواء في الشرق العربي أو الشرق بعامة أو في العالم الغربي ذاته.

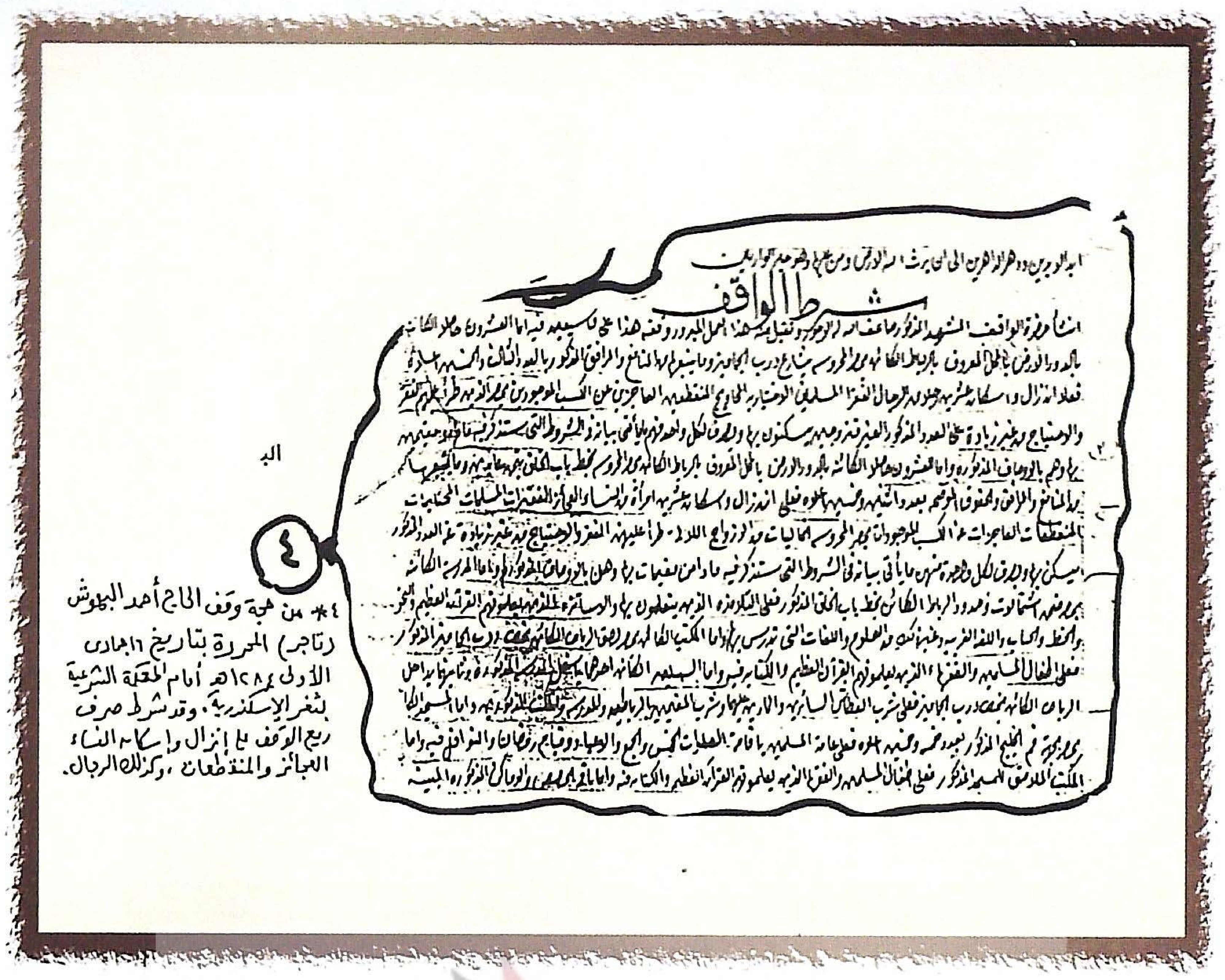
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويقف الفنانون المحدثون، وفق طوابع الفن الحديث وتداعياته الحرة، وقفة خاصة إزاء نطاقات في الفنون التشكيلية الإسلامية تمثل نطاقات في مراحل الطفولة الباكرة أو التلقائية الشعبية، أو العفوية والترخص الذي تفرضه المدائن والأقطار ما بعدت من مراكز الحضارات الإسلامية الزاهرة. ويجدون إلهاما ويجدون استلهاما هنا وهناك يشحذ قناتهم ويثير مخيلتهم، ويضفي الصبغة واللمسة العفوية القاصدة في أعمالهم. من ذلك ما افتتن به الفنانون المصورون العرب من طابع الخط الحجازي المبكر، وما افتتن به فريق من المصممين الجرافيكيين العرب من طابع الخط المغربي، بامتداداته العفوية وجرأته في الخروج على القواعد الكلاسيكية للخطوط العربية الثابتة. فهم الذين دفعوا كثيرا من الخطاطين العرب المعاصرين الكلاسيكيين إلى استلهامه في خطوطهم الحرة، وفي الكتيبات الفاخرة وفي الصحف المطبوعة الحديثة. كما تستطيع رسوم خيال الظل أن تفعل شيئا كهذا. لكن يظل الإنتاج الأعم المعروف في فنون الحضارة الإسلامية المعروفة إنتاجا كلاسيكيا ذا نمط وأسلوب موثوق، واحتراف عال.

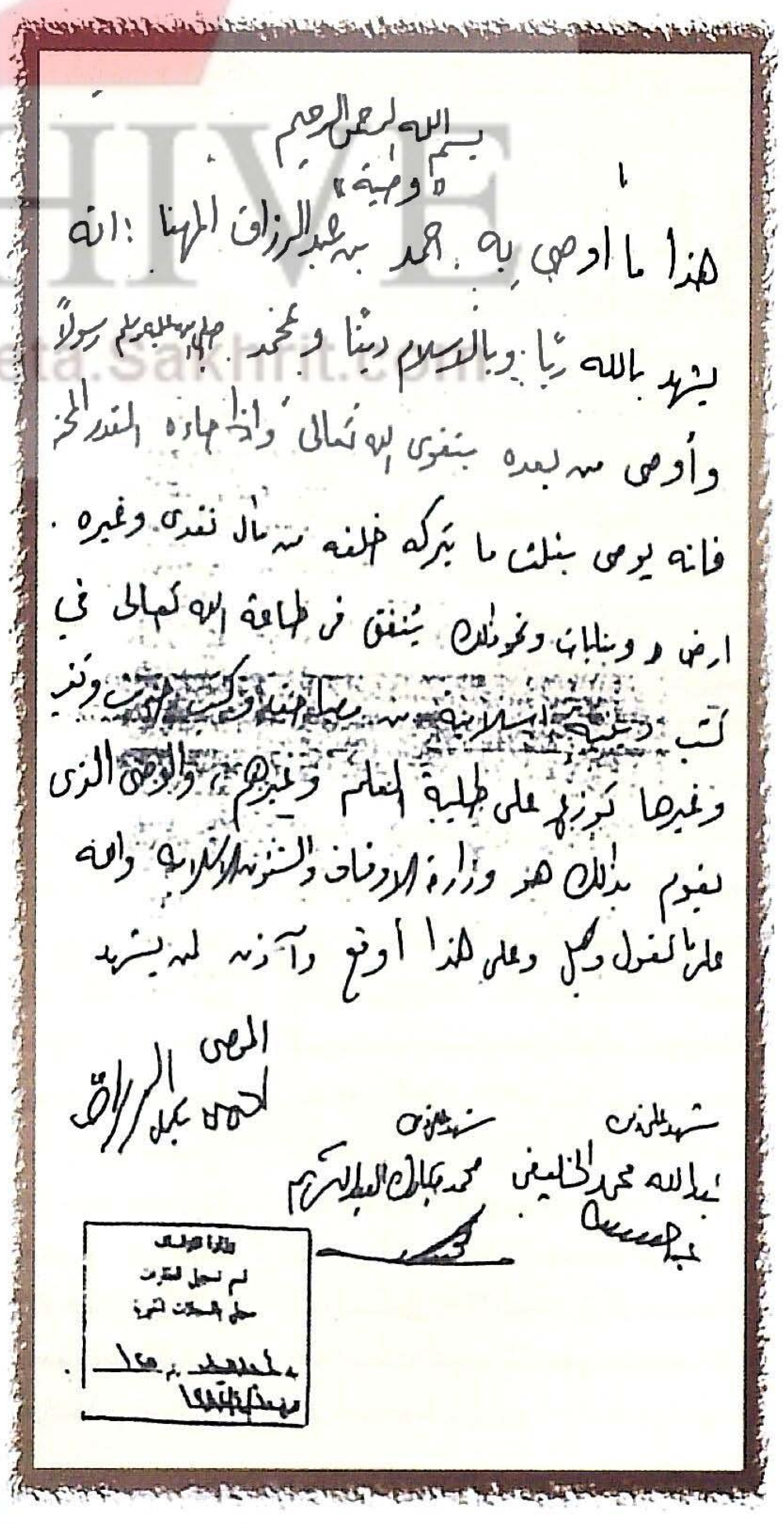
والسؤال هنا، في هذا الموضع ما بين الفن الإسلامي الرسمي وأشباهه، والفن الإسلامي الشعبي، والعفوي وأشباهه، بل نقول أيضا ما بين الفن المصنوع والتام الصنع والفن المطبوع والعفوي، فأين سنجد فن الحجج الوقفية؟

الإجابة التامة هنا تحتاج بحثا طويلا، لتقدير هذا التنازع بين الفنين في حجج ووثائق الوقف، ولكن الشواهد والنماذج التي اطلعنا عليها مصادفة تكاد تؤكد الآتي:

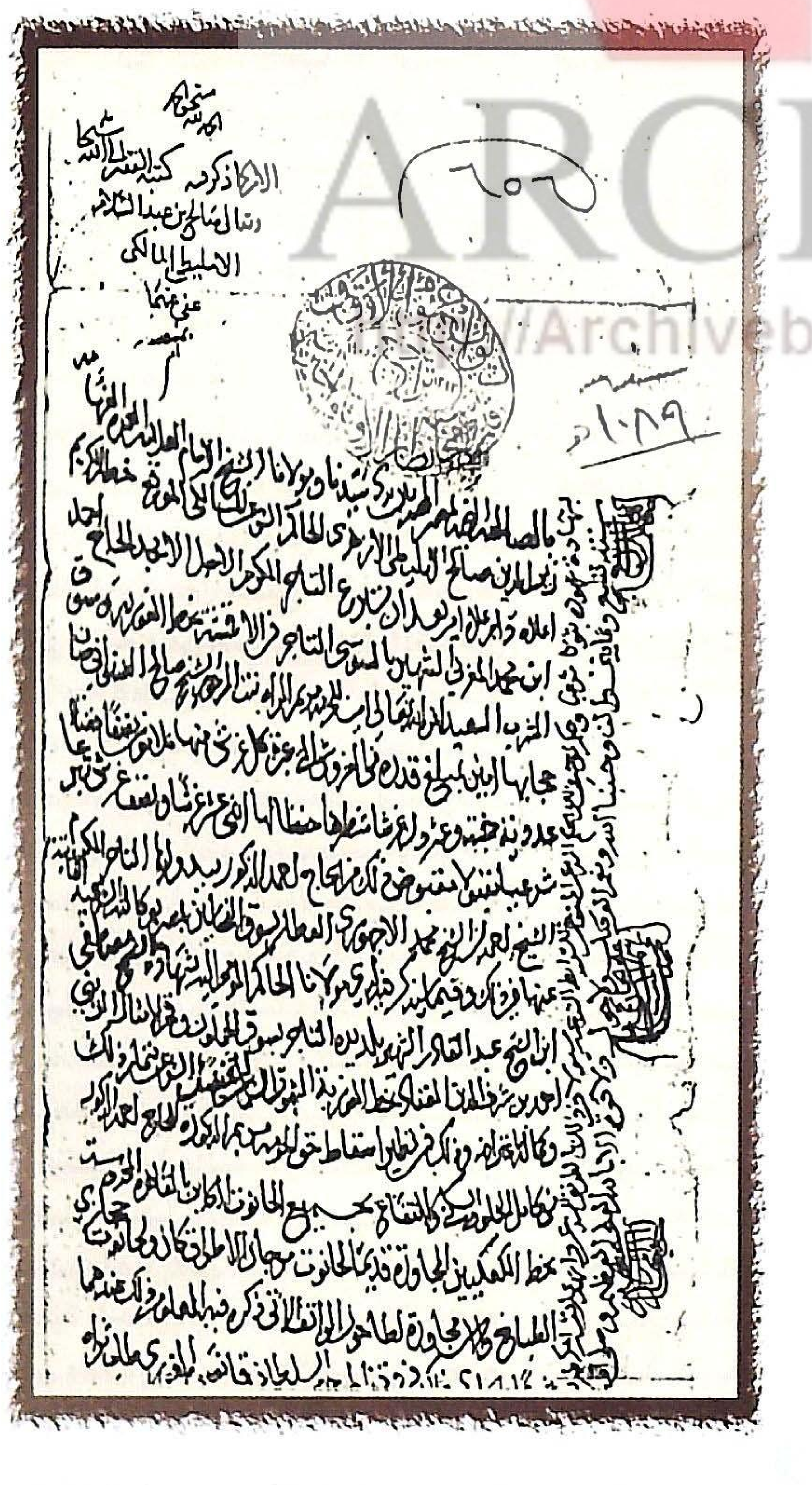
أننا سنجد في «حجج الوقف» شيئا من هذا، وشيئا من ذاك. فهذه «الوثائق الوقفية» في متنها وبنائها ونظمها تمثل «القاسم المشترك الأعظم» بينهما، فتجمع في متونها بين ما هو فن رسمي رصين، وما هو إنتاج تلقائي شعبي. فلا شك في أن حجة وقف الخديوي إسماعيل مثلا، أو إحدى حجج السلطان محمد الفاتح لتختلف - في هذا - عن وقفية دكان بسيط في مدينة الفحيحيل في الكويت، ولسوف تختلف أنماط ودراسة هذه الحجج بما قيض لبعضها من براعة خطاط ومزخرف موهوب، أو بساطة كاتب شعبي قد تطوع لمهرها بقلمه المسنون. ولقد تبدو اختلافات من هذا النوع فيما بين الحجج والوثائق التي مهرت في عواصم المراكز الثقافية في بغداد أو دمشق أو إسطنبول أو القاهرة في ذروة مجدها، عما مهر فيها في أوقات الظل، أو ما مهر في القرى والمراكز البعيدة ... وقس على هذا، فكل هذا



حجة وقف الحاج أحمد البهوش المحررة بتاريخ ١٦ جمادي الأول ١٢٨٢ هـ أمام المحكمة الشرعية في ثغر الإسكندرية



وصية أحمد بن عبد الرزاق المهنا



وقفية مكتوبة بطريقة يصعب تزويرها أو اضافة كلمات إليها

"أغلب الظن أن أحدا من الدارسين أو المشتغلين بفنون الحضارة الإسلامية لم يقف وقفة تأمل جمالية إزاء وثائق الوقف وحججه، فهي خارج مخططات الفن الإسلامي المعروفة للدارسين"

وغيره مجال خصب للدراسة والفحص الفني والثقافي بعامة. وقد تكون له دلالات اجتماعية أو سوسيولوجية مهمة. ولا يمكن هنا القفز إلى النتائج المطلوبة من دون دراسات وإحصاءات متمهلة.

وكان مما أثارني، طريقة نظم وتكوين الكلام وأقسامه وأغراضه في الحجج الوقفية، فالدافع المشروع فيه كان يعود بشكل واضح إلى إرادة كاتبه في استحالة التزوير أو الكشط أو الإضافة. وهنا تراه قد لجأ إلى طريقة في النظم، في التصميم، تعد طريقة إبداعية بلا جدال. وهذا «الدافع القانوني» الذي قد يثقل على أي كاتب لوثيقة قانونية، بحيث يلجأ إلى أبسط الوسائل وأكثرها قحة وتعجلا، تراه هنا قد استحال إلى منظومة جمالية خاصة بحجج الوقف. منظومة تمثل حاسة وذهنية عربية في التكوين العام، مما يعد مصدرا ومنجما خصبا من مصادر الإلهام في التكوين الفني أو في تصميم الكتاب وفن الصحاف. وهنا استحال هذا الغرض والشرط الصعب والاضطراري إلى باعث لأسلوب وبناء ذي جمال أخاذ. لقد حقق الشرطين (الجمال - القانونية) على استواء فذ قل نظيره.

وفي هذه الوثائق والحجج الوقفية ما يمثل منجما هائلا للأختام والتواقيع وبصمات الأشخاص. ولا شك في أن الختم الشخصي سواء أكان للملك أم أمير أم وزير أم غفير أم صانع أم ربة بيت، يمثل نوعا من بواكير فن «الشعارات»، وتصميم الشعارات، والذي ينبغي لنا - هنا - أن نقوم بدراسته وتصنيفه بعناية شديدة مع تعيين أساليبه وأهدافه وضرورتها. إضافة إلى إجراء عملية تقويم واسعة له.

ثم لا بد أنك واقف إزاء الزخارف التي حفلت بها، وتعيين مواصفاتها الخاصة التي تتفق أو تختلف مع أغراض الزخرف العربي، سواء في جدران المباني أو في الأسفار والمخطوطات الرصينة والقرآن الكريم.

وفي هذا الختام، لا يسعني إلا أن أهيب بوزارات الأوقاف العربية، ونظائرها في الدول الإسلامية الإفراج عن حجج ووثائق الوقف، ولتبدأ بذلك في الحال، في كل حجة أو وثيقة لا نزاع عليها. كما أهيب هنا بأساتذة الفنون والمختصين بالفنون الإسلامي إدراج حجج ووثائق الوقف في موضوعات للدراسة الفنية والجمالية والنقدية المقارنة. فلعلنا، معهم، نكتشف كنزا ثمينا خلفه الآباء، ولم يكن يخطر في بالهم أبدا أنه مجال خصب لدراسات جمالية وإبداعية مطردة.

وهذه الدراسات الجادة وحدها هي التي ستحدد لنا حجم هذا الكنز الفني وعمقه ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تقول إحدى صفحات التاريخ المطوية التي لايعرفها كثير من الناس عن علاقة الوقف الإسلامي بالفنون الجميلة: إن الأمير يوسف كمال قام خلال الفترة من سنة ١٩١٣ إلى سنة ١٩٢٥ بتسجيل مقتنياته الأثرية في إحدى عشرة حجة وقف موثقة أمام المحكمة الابتدائية الشرعية، وأن تلك المقتنيات بلغ عددها ٥١٤ قطعة من روائع الفنون الجميلة التي ترجع إلى عصور زمنية مختلفة، وتنتمي إلى حضارات متعددة، وتعبرعن مدارس فنية متنوعة، وأن الأمير بنفسه قد جعلها وقفا مؤبدا على «دار الآثار العربية الإسلامية المصرية، الكائن مركزها في مصر بجهة باب الخلق ومشهور بها» حسب نص ما ورد بختام كل حجة من حججه الإحدى عشرة، وهذه «الدار» هي المعروفة حاليا باسم «متحف الفن الإسلامي» في القاهرة.

الكويت - د. إبراهيم البيومي غانم

متحف الفن الاسلامي

مقتنياته في دار الآثار الإسلامية المصرية

يوسف كمال.. أمير الفنون الجميلة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قصة طويلة قادنا إلى الإمساك ببعض أطرافها بحثنا المضني في تراث الوقف الإسلامي، الذي بدأناه قبل نحو عشر سنوات واستمر، من دون انقطاع، مدة خمس سنوات في دفترخانة وزارة الأوقاف المصرية وقسم الحجج والسجلات وملفات التولية والمحاسبة، الكائنة جميعها، حتى الآن، بديوان عام الوزارة في باب اللوق في القاهرة. وهناك وجدت أن الوزارة تحتفظ بكنز من الوثائق الوقفية التي يصل عددها إلى ١٢٠ ألف وثيقة، هي، إضافة إلى قيمتها الكبيرة، اجتماعيا وثقافيا وفنيا ودينيا واقتصاديا وتاريخيا، عبارة عن دليل يقود إلى مجموعات أخرى هائلة من الوثائق الوقفية المحفوظة في خزائن الدولة بأماكن أخرى، غير وزارة الأوقاف، مثل: سجلات المحاكم الشرعية، وأرشيف الشهر العقاري، ودار الوثائق القومية في كورنيش النيل (وقد نقل إليها أرشيف الشهر العقاري) ودار المحفوظات في القلعة، والكتبخانة الخديوية الملحقة بمبنى متحف الفن الإسلامي في باب الخلق، وأرشيف ديرسانت كاترين في سيناء... إلخ.

ومن بين هذا الكم الهائل من الوثائق والسجلات كنت مهتما بتعقب وقائع تطور نظام الوقف وتحولاته في تاريخ مصر الحديثة والمعاصرة، من بداية عهد محمد علي باشا وطوال القرنين الأخيرين.

وكانت إحدى المفاجآت التي كشف عنها البحث، وما أكثرها، أن ملف أوقاف أسرة محمد علي هو الأكبر على الإطلاق من بين جميع ملفات الأوقاف التي نشأت في مصر خلال القرنين التاسع عشر والعشرين، وأن جميع حكام الأسرة بدءا من محمد علي وانتهاء بفاروق، وكذا أغلبية أمرائها وأميراتها قد أسهموا بنصيب وافر في تجديد البنية المادية والوظيفية لنظام الوقف، وأن مشروعاتهم الوقفية، في كثير من الحالات - كانت عبارة عن لبنات قوية في بناء المؤسسات التعليمية والصحية والرعاية الاجتماعية والثقافية والفنية التي قامت عليها نهضة مصر الحديثة، نذكر منها على سبيل المثال فقط، وقفية الخديوي إسماعيل لسنة ١٨٧٦م على مدارس التعليم الأولي في جميع أنحاء مصر، وكانت حوالى ٢٢ ألف فدان هي مساحة وادي الطميلات في التل الكبير في مديرية الشرقية. ووقفية الأميرة فاطمة بنت الخديوي إسماعيل، التي أسست فيها الجامعة المصرية (القاهرة حاليا) وكانت عبارة عن مساحة قدرها ٦٧٤ فدانا من الأراضي الزراعية إضافة إلى مبلغ نقدي ١٨ ألف جنيه قيمة مجوهرات تبرعت بها للغرض نفسه سنة ١٩١٣. ووقفيات الأمير يوسف كمال التي أشرنا إليها في مطلع هذا المقال، ومنها وقفيته التي أسس بها أول مدرسة للفنون الجميلة في مصر وهي «مدرسة الفنون الجميلة، بدرب الجماميز»، وذلك سنة ١٩٠٨، ووقف عليها في سنة ١٩٠٩ مساحة قدرها ١٢٧ فدانا زراعيا في مديرية المنيا - بوسط الصعيد - إضافة إلى عدة عقارات في مدينة الإسكندرية، ونص في حجة وقفه على أن يصرف ريع تلك الأطيان والعقارات فيما يلزم لتعليم ١٥٠ تلميذا يكون الثلثان منهم من المصريين والثلث من الأجانب دون التفات إلى الجنسية والدين. ويكون تعليمهم مجانا، بغير استثناء، العلوم العصرية التي منها الخطوط العربية، وعلم الحساب، وأشغال العمارات، والتصميمات والرسومات، والنقوشات البارزة، وغير ذلك من العلوم، وأن يقوم بالتدريس فيها مدرسون من فرنسا وإيطاليا! (حجة وقف الأمير يوسف كمال مسجلة سنة ١٩٠٩ أمام محكمة مصر الشرعية - سجلات وزارة الأوقاف - سجل رقم ١٢/مصر مسلسلة ١٣٤٨).

وصدق أو لا تصدق أن أحد أوائل التلاميذ الذين التحقوا بتلك المدرسة في سنتها الأولى ١٩٠٨ هو التلميذ محمود مختار، الذي صار فيما بعد شاعر الصخر المثّال العالمي محمود مختار، وكان أحد الذين جلبهم الأمير، طبقا لشرطه في حجة الوقف، للتدريس وكان ناظرا للمدرسة هو المسيو «لابلاني» الذي اكتشف النبوغ المبكر لمختار، وقدمه إلى الأمير ليكرمه بدوره ويرسله إلى باريس لإكمال دراسة الفنون على نفقة الوقف، وبقية قصة مختار معروفة، وقد نرجع إليه بعد قليل، ولكن لا بد هنا من أن نتوقف لنعود ونبدأ القصة من أولها مع الأمير يوسف كمال... فمن هو؟

هو يوسف كمال باشا بن أحمد كمال باشا بن أحمد رفعت باشا بن إبراهيم باشا ابن محمد علي باشا والي مصر. متى ولد ومتى مات؟ لا نعرف، فكتّاب التاريخ وسير الإعلام لم يذكروا شيئا بهذا الخصوص، وهذا من العجائب التي يمكن أن تحدث مع شخص ينتمي إلى أسرة مالكة عريقة كأسرة محمد علي، والأعجب من ذلك أن تمتد غفلة المؤرخين وكتّاب السير إلى أعماله الفنية وجهوده في إرساء صرح تعليم الفنون الجميلة في مصر، وإليك ما كتبه خير الدين الزركلي في موسوعته «الإعلام» (ج ٨ - ص ٢٤٦)، فبعد أن ترك فراغا أمام تاريخ ميلاد الأمير يوسف كمال ووفاته بالهجري والميلادي قال هو: «أمير، رحالة جغرافي مصري، من أسرة محمد علي. كان شديد الولع باصطياد الوحوش المفترسة، غامر في سبيل ذلك إلى أفريقيا الجنوبية، وبعض بلاد الهند وغيرها، و احتفظ بكثير من جلود فرائه وأنيابها، وبعض رؤوسها المحنطة. وأنفق على ترجمة كتب فرنسية اختارها فنقلت إلى العربية، وطبعت على حسابه، منها: «وثائق تاريخية وجغرافية وتجارية عن أفريقيا الشرقية»، - من تأليف مسيوجيان، باختصار، و«المجموعة الكمالية في جغرافية مصر والقارة الأفريقية»، - ثلاثة عشر مجلدا بالعربية والفرنسية، وكتاب: «بالسفينة حول القارة الأفريقية»، ورحلة وسياحة في بلاد الهند والتبت الغربية وكشمير سنة ١٩١٥».

لم يشر الزركلي - إذن - في ترجمته إلى الأمير يوسف كمال، لا من قريب ولا من بعيد، إلى الجوانب الخيرية في شخصيته، التي تجلت في كثرة أوقافه لرعاية طلبة العلوم والفنون، ولمساعدة الفقراء وذوي الخصاصة، وسوف يظل التعريف به ناقصا ما لم نضف تلك الحقائق والمعلومات التاريخية الثابتة والموثقة في مصادر لا يتطرق إليها الشك، وفي مقدمتها حجج وقفياته المسجلة لدى محكمة مصر الشرعية، والمحفوظة في خزائن الدولة المصرية، ومنها خزائن سجلات وملفات وزارة الأوقاف المصرية.

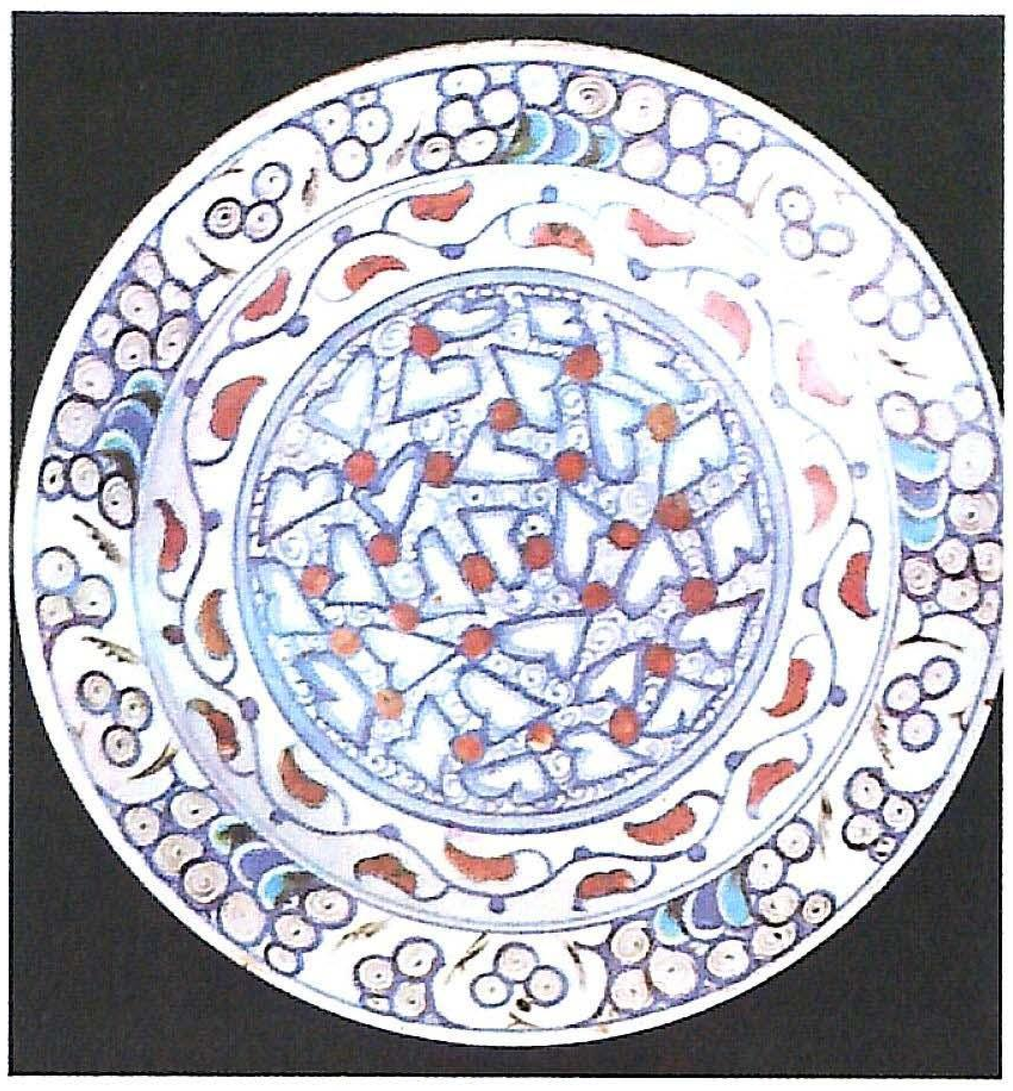
ولو أن مؤرخا للأعلام والمشاهير مثل خير الدين الزركلي - رحمه الله -

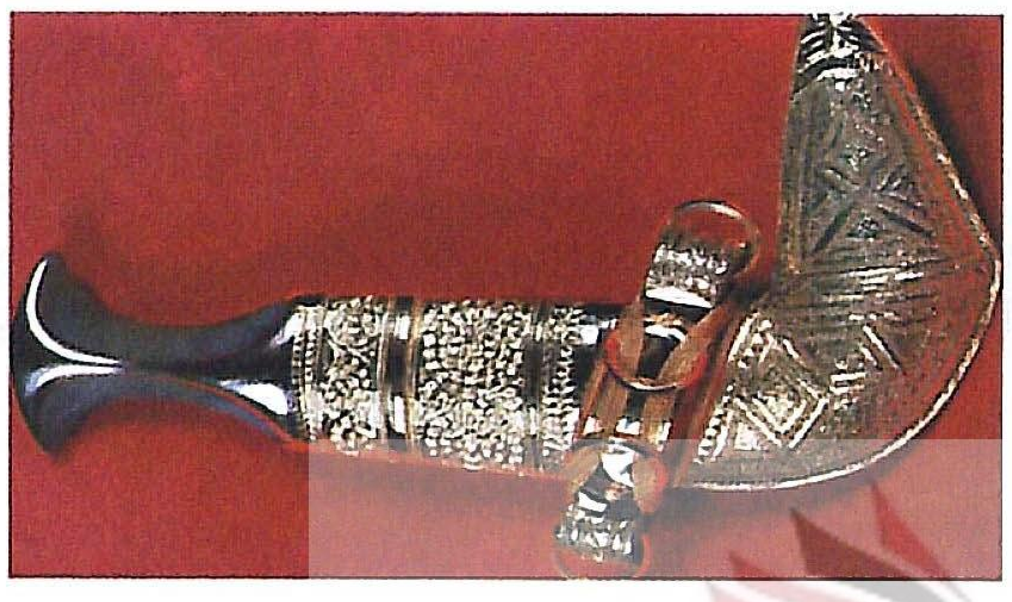
> ملف أوقاف أسرة محمد علي هو الأكبر على الإطلاق من بين جميع ملفات الأوقاف التي نشأت في مصر خلال القرنين التاسع عشر والعشرين، حيث أسهم غالبية أمراء وأميرات الأسرة بنصيب وافر في تجديد البنية المادية والوظيفية لنظام الوقف

كان حيا اليوم، واطلع على تلك الوثائق التي اطلعنا عليها، لأضاف إلى ما كتبه عن الأمير يوسف كمال وقال: «... هو من مشاهير المحسنين في مصر، وله وقفيات خيرية عديدة، أسس في سنة ١٩٠٨ أول مدرسة للفنون الجميلة وكان مقرها في درب الجماميز في القاهرة. وإليه وإلى مدرسته يرجع الفضل - بعد الله سبحانه وتعالى - في اكتشاف العبقرية الفذة للمثّال العالمي محمود مختار، إذ كان تلميذا في أول دفعة بالمدرسة، وبعثه الأمير يوسف إلى باريس لإكمال دراسته على نفقة الوقف، ولولاه - من يدري - لما ظهرت عبقرية مختار للوجود، ولربما طمرها غول الفقر في تراب قريته طمبارة التي ولد فيها في العاشر من مايو ١٨٩١ - وهي من أعمال المحلة الكبرى في دلتا مصر - وفي سنة ١٩٢٤ أسس «جمعية محبي الفنون الجميلة»، وكانت الأولى من نوعها في مصر، وأسهم معه في تأسيسها عملاق آخر من عمالقة الفنون الجميلة هو محمد محمود خليل، الذي تولى رئاسة الجمعية - أيضا - في سنة ١٩٢٥. كان من هواة جمع التحف والمقتنيات الأثرية ذات القيمة الفنية الراقية، وقد وقف جميع مقتنياته منها، وجعلها وقفا مؤبدا وتصدق بها لله تعالى، وأمر بنقلها ووضعها في «دار الآثار العربية الإسلامية المصرية» بباب الخلق، وذلك «لينتفع بها استغلالا فقراء المسلمين، وبرؤيتها ومشاهدتها الصناع والمخترعون وغيرهم من الهيئة الاجتماعية تعلما واستفادة ومشاهدة ويصرف ريعها للفقراء والمساكين من المسلمين على الدوام والاستمرار». حرفيا من نص حجة وقف الأمير يوسف كمال المسجلة أمام محكمة مصر الابتدائية الشرعية يوم الاحد ٢٨ رمضان ١٢٣٦هـ الموافق ٧ يوليو سنة ١٩١٨».

قلنا إن إجمالي ما أحصيناه من الموقوفات الأثرية للأمير من واقع إحدى عشرة حجة مسجلة في محكمة مصر الشرعية هو ٥١٤ قطعة، تختلف قيمة كل منها عن الأخرى باختلاف نوعيتها والمادة المصنوعة منها وتاريخ صنعها، وأهم ملامح الإبداعات الفنية في تصميمها. ومثل هذا الحرص على ذكر كل هذه التفصيلات له ما يؤيده من التقاليد الراسخة لكتابة حجج الأوقاف بصفة عامة، إذ درج الواقفون على تسجيل أوصاف الشيء الموقوف بكل دقة، وخاصة مساحته وقياساته، وموقعه الجغرافي، وقيمته أو ثمنه من النقود في بعض الأحيان، كما أن لهذا الحرص ما يبرره عمليا - وخاصة في حالة الوقفيات الفنية والأثرية - حيث تسهل الأوصاف التفصيلية التعرف على القطعة الأثرية الموقوفة، ويصعب في الوقت نفسه تزويرها، وتمكن من تعقبها في حالة سرقتها أو

إبريق من الخزف - القرن الثالث الهجري





من مقتنيات يوسف كمال

اغتصابها، وفوق كل ذلك فإن التسجيل التفصيلي للأشياء أو المقتنيات الموقوفة يوحي بأن الواقف هو مالك هذا الشيء، أو على الأقل يقوم قرينة على ذلك، ومن فقه الوقف أنه لا يصح إلا إذا كان حلالا جاريا في ملك صاحبه، وله حرية التصرف فيه، فلا يصح وقف الشيء المغصوب أو المسروق أو الخبيث، فالوقف عمل خيري يرجى به القبول من الله، والله طيب لا يقبل إلا طيبا.

ولا يتسع المقام هنا لسرد الـ ٥١٤ قطعة التي وقفها الأمير يوسف كمال، ولذلك سنكتفي بإيراد عشر منها بنصها كما جاءت في حجج الأمير المسجلة أمام محكمة مصرالابتدائية الشرعية، نذكرها كما هي وعلى من يهمه أمر البحث عنها وعن بقية المجموعة في متحف الفن الإسلامي في القاهرة، والنماذج المختارة هنا لا تمثل كل النوعيات، وربما كانت أقلها قيمة حيث نقلناها من حجة واحدة هي تلك السابق ذكرها، والمسجلة أمام محكمة مصر الشرعية بتاريخ ٢٨ رمضان ١٣٣٦هـ - ٧ يوليو ١٩١٨م:

١ - «... لوحة من تسع قطع قاشاني، مرسوم فيها بالأزرق ثلاثة عقود وزهرية بالوسط ومكتوب عليها لفظ الجلالة والنبي وأصحابه: أبوبكر وعمر وعثمان وعلي، وبعض القطع مكسور ومصلح، طولها وعرضها تسعة وستون سنتيمترا وقيمتها خمسون جنيها، (مرقمة نمرة ١٨٨).

٢ - «... كوبان بطبقهما من البلور السميك الفيروزجي، لكل منهما مقبض، والجميع مزخرف بدوائر وأشكال أخرى بارزة ومسننة، ومرسوم عليها صورة ساكن الجنان محمد علي باشا رأس العائلة السلطانية، ولكل من الغطاءين مقبض معدني بأشكال نباتية تحمل هلالا، وبعضها مموه بالذهب، قيمتها عشرون جنيها (مرقمة) نمرة ٢١٧».

٣ - «... دُرج قاشاني مستدير، أرضيته زرقاء مقسم إلى ثلاثة مستطيلات مكتوب عليها بالأبيض (عز لمولانا السلطان، الملك الأشرف أبوالنصر قايتباي عز نصره، وهو مكسور ومصلح، وقطره تسعة وعشرون سنتيمترا، وقيمته مائة وخمسون جنيها (مرقم) نمرة ٢٦٦».

٤ - «... قفل حديد أسطواني بوسطه عروة، وله مفتاح منقوش عليه ما يأتي (السلطان ناصر، عمل حسن أحمد بن سليمان سنة ٨٩٨هـ، طوله خمسة وخمسون مليمترا، وعرضه سنتيمتران وقيمته جنيهان (مرقم) نمرة ٣٠٩».

٥ - «... سجادة عجمية صناعة هيرات، و سطها أرضية حمراء بها أشكال معينة من خطوط صفراء، حولها أزهار وأوراق صغيرة بالأبيض والأزرق الغامق، وبالوسط وردة كبيرة، حولها أربعة أشكال هندسية مستطيلة بيضاء في وسط كل منها معين أحمر به وردة زرقاء وحوله أربع وردات باللون البني، ووسط حاشيتها أرضية زرقاء (الجانبان بعرض سنتيمترين والرأسان بعرض أربعة عشر سنتيمترا)، ورسمها يتألف من خطوط متعرجة بيضاء وحمراء، يكون معينات بكل منها وردة حمراء، وفي الجانبين شريطان رفيعان بهما شرفات زرقاء تقابلها أخرى بيضاء، وطول هذه السجادة خمسة أمتاروخمسة عشر سنتيمترا، وعرضها متران وسبعون سنتيمترا، وقيمتها ثلاثمئة وخمسون جنيها (مرقمة) نمرة ٣٢٥».

٦ - «... ستارة صناعة بخارى، وسطها كالمحراب، من حرير أبيض خمسة عروض مطبوع عليه أوراق نباتية حمراء وخضراء وزرقاء وبنفسجية، وهي مصفوفة في سبعة عشر مستطيلا ونصفين، تحيطها حاشية من قماش أبيض مطرز بالحرير مقسم إلى وردات حمراء أوراقها خضراء، كل منها تكون شكلا مربعا، وهي مصفوفة بحيث تؤلف أربعة مستطيلات بجانبي المحراب، واثنتي عشرة بنوشخيته، وطولها متران وثلاثة وتسعون سنتيمترا وعرضها متران وعشرون سنتيمترا، وقيمتها خمسة وأربعون جنيها (مرقمة) نمرة ٣٤١».

٧ - «... باب من مصراعين من خشب، شغل جميعه أربعة وعشرين، كل مصراع ثلاثة أنصاف أطباق وربعان وحشوة مستطيلة من أعلى وأخرى من أسفل، والحشوات جميعها مطعمة بالعاج المنقوش، وبعضها بالزرنشان، وبه تصليح، وطوله متران وأربعة وسبعون سنتيمترا، وعرضه متر وثلاثون سنتيمترا، وقيمته مائتا جنيه (مرقم) نمرة ٣٤٥».

٨ - «... حلية نسائية من الفضة صناعة بلطستان، تشبه وردة وسطها مقبب حوله دائرة وتنتهي بأربع ورقات كبيرة بينها أربع صغيرة، وهي مرصعة بالفيروزج، وبعضها مموه بالذهب، وبظاهرها ثلاث عراو وطولها عشرة سنتيمترات وعرضها خمسة وثلاثون سنتيمترا وقيمتها أحد عشر جنيها (مرقمة) نمرة ٣٤٧».

٩ - «... زوج حلق فضة صناعة بلطستان بشكل هلالي ذو هدب، ينتهي بجناجل بعضها فاقد، قطره سبعة سنتيمترات، وقيمته اربعة جنيهات (مرقم) نمرة ٣٥٠».

١٠ - «مجموعة من الأقمشة القبطية يرجع تاريخها إلى القرنين السابع والثامن للميلاد» (مسجلة بتفاصيلها في حجة وقف الأمير بتاريخ ٧ صفر ١٣٤٤هـ - ١٩٢٥/٨/٢٦م، ونسختها محفوظة في سجلات وزارة الأوقاف: سجل رقم ١٥١ مصر - مسلسلة ٥٧١١).

أردنا بهذا المقال أن نلفت نظر المعنيين والمهتمين بأمور التراث والآثار والفنون الإسلامية الجميلة، خصوصا أن هناك جدلا يجري في الآونة الأخيرة حول مصير «متحف الفن الإسلامي» بالقاهرة: هل يتم نقله إلى قلعة صلاح الدين؟ أم يبقى مكانه بباب الخلق؟ وهل يظل متحفا شاملا عملاقا يحتوي على (١٠٢ ألف قطعة أثرية) كلها في مكان واحد كما هو الحال الآن؟ أم يتم تقسيمه إلى متاحف نوعية يختص كل منها بنوع معين من الآثار والمقتنيات؟ وأين تقبع مجموعات الأمير يوسف كمال أهي ضمن الستة آلاف قطعة المعروضة في أروقة المتحف، أم هي ضمن الـ ٩٦ ألف قطعة الراقدة في المخازن؟ أم أين ذهبت على وجه التحقيق؟

> في عام ١٩٠٨ أسس الأمير أول مدرسة للفنون الجميلة في مصر، وإليه يرجع الفضل في اكتشاف العبقرية الفذة للمثّال محمود مختار، حيث بعثه إلى باريس لاستكمال دراسته على نفقة الوقف

تعاني القنوات الفضائية العربية ضعف في مستوى الحوار، وتدني المناقشات في البرامج الحوارية، كالمقابلات و الندوات والاستطلاعات وغيرها، والمفترض في تلك البرامج أن تتميز بجذب انتباه المشاهدين وإثارة اهتماماتهم أكثر من برامج الشخصية الواحدة، التي يقدمها شخص واحد، نظرا لتعدد الشخصيات وتنوع الأصوات المشاركة فيها، واختلاف الآراء أو وجهات النظر والخبرات وكثرة المعلومات التي تقدمها، فهو لقاء هادف بين مقدم البرنامج وضيفه حول موضوع يهم الرأي العام والمشاهدين بالدرجة الأولى، ويقوم على التفاعل المتبادل وفق فنون العمل التلفزيوني ومعاييره، بمعنى أن الأمر لا يقتصر على مجرد توجيه الأسئلة والحصول على إجاباتها، وإنما يشمل كل أدوات التواصل مسموعة ومرئية.

الكويت - د. محمد معوض إبراهيم

ظاهرة تحتاج إلى علاج

البرامج الحوارية في القنوات الفضائية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يمثل الحوار أساسا مشتركا في العديد من الأشكال البرامجية الأخرى التي لاتخلو منه، فهو أساس كل الأشكال البرامجية، حيث يمكن أن يكون فقرة في تحقيق أو في مجلة التلفزيون، أو في برنامج منوع، أو حتى في نشرات الأخبار، وهو أساس الحصول على المعلومات من الضيوف، ولقد خلص الكثير من الدراسات الإعلامية إلى أن مقومات الحوار الجيد تستند إلى عدة عناصر متداخلة، أولها مقدم البرنامج الحواري وضيوفه من الشخصيات المشاركة فيه، وموضوعه أو القضية التي يناقشها ومدى اهتمام المشاهدين بها، ومعده، واللغة المستخدمة فيه، والأسئلة المطروحة، والأجهزة والمعدات التي يتطلبها، ووقت وزمن ومكان إجراء الحوار، وجمهور المشاهدين، وهذا ما نحاول تفصيله.

فالمحاور التلفزيوني عليه أن يتسلح بنوعين من مهارات الاتصال أولهما: الإنصات والتركيز على إجابات الضيف وكلامه، حتى يتمكن من التقاط الأفكار التي تثري الموضوع، وتجذب انتباه المشاهدين وتثير اهتمامهم، وتساعد مقدمه في تفسير الوقائع وتحليلها، والاستنباط والاستنتاج، مع أهمية توازنه واعتداله وعدم انفعاله، أو تحيزه لفكر معين، لأن الانفعال الزائد أو المصطنع أو المبالغ فيه يؤدي إلى انحراف المحاورات عن هدفها الأساسي، ويؤدي إلى ضياع الأفكار المرتبطة بها.

وثاني المهارات التحدث وتوجيه الأسئلة وإدارة الحوار، وتعتمد هذه المهارة على كثير من الجوانب ومنها حصيلة المحاور اللغوية، وقدرته على توظيفها في السياق المطلوب، ودراسته لموضوع الحوار، وتمكنه من اختيار الأسئلة المناسبة، وأسلوب توجيهها وترتيبها، ومدى تغطيتها لموضع الحوار، وقدرته على التفكير ووزن الأمور، وعلاقته بموضوع الحوار معرفة واهتماما، مما ينعكس على قدرته على التفاعل مع ضيوفه للتوصل إلى المعلومات التي ترضي نزعة حب الاستطلاع لدى المشاهدين وفضولهم وإحساسهم، وشعورهم بالمشاركة في الحوار في القضية المطروحة للنقاش، واقتناعهم بالآراء ووجهات النظر والإجابات المنطقية على أسئلة المحاورات.

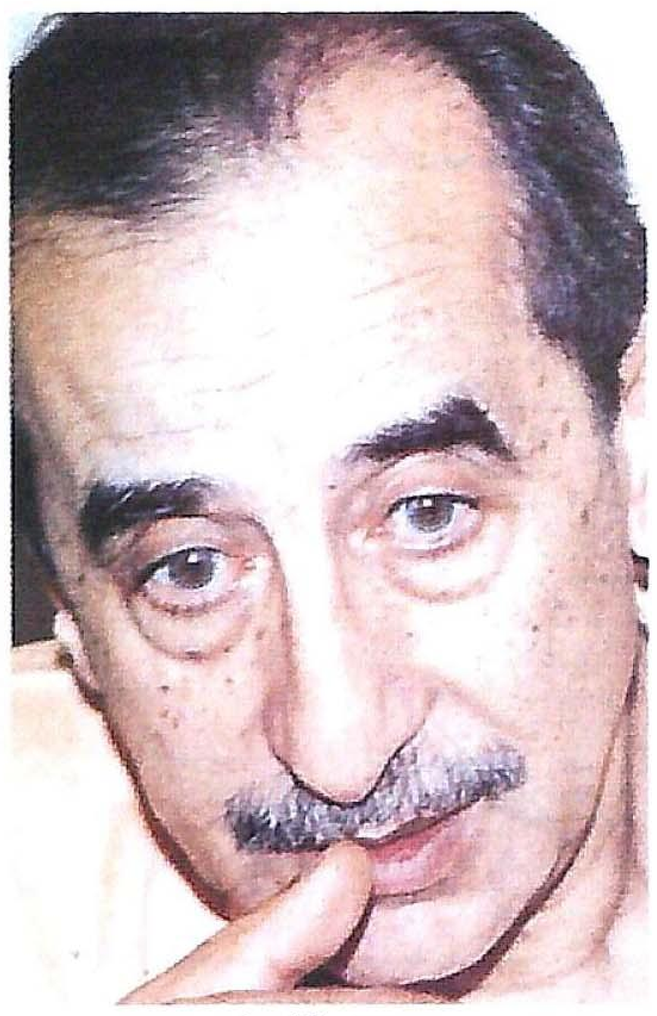
وهنا نؤكد أهمية أسئلة الحوار، ومدى تمكن كل من معد الحوار أو مقدمه من إعداد الأسئلة، وأسلوب توجيهها بدرجة تمكن الضيف من المتابعة، خصوصا أن الأسئلة هي أدوات للحصول على المعلومات أو تعرف الآراء ووجهات النظر والخبرات وجميع الاستجابات الضرورية لتحقيق الهدف من الحوار، فمضمون السؤال، وأسلوب توجيهه، ومدى ملاءمته لموضوع الحوار، وما يحققه من تفاعل وتواصل ظاهر بين كل من مقدم البرنامج وضيفه، كل هذه

الأدوار تتضمن جانبا إبداعيا يجذب انتباه جمهور المشاهدين ويثير اهتمامهم ويشبع فضولهم. ونلاحظ مدى انتهاك مقدمي البرامج الحوارية للأسس الصحيحة لهذه الأسئلة. وتعكس البرامج الحوارية مدى ضعفهم وقصور إلمامهم بشروط الأسئلة التي يمكن استخدامها في الحوار التلفزيوني، ومنها دقة الأسئلة وتحديد معناها. وقد لاحظنا أن كثيرا من أسئلة الحوار في القنوات الفضائية لا تنال القدر الكافي من العناية بالصياغة، والدقة في التعبير عن المطلوب من السؤال، ولا ترتبط بموضوع الحوار، كما أنها غير مناسبة للضيوف، إضافة إلى الأسئلة المركبة أو المزدوجة أي التي تتضمن أكثر من سؤال في صيغة واحدة، مما يؤثر سلبا في الحوار، فقد يجيب الضيف عن جزء من السؤال وينسى الإجابة عن الجزء الآخر. فهذه النوعية من الأسئلة تقلل من تفاعل مقدم البرامج مع الضيف، ناهيك عن استخدام الأسئلة الطويلة، التي تتطلب إجابات طويلة تؤدي إلى الملل، كذلك كثرة الأسئلة المغلقة المستخدمة في حوارات القنوات الفضائية، والتي يمكن الإجابة عنها بنعم أو لا فقط، وتفتقد بالتالي المعلومات، كما يسهل إنكارها، كذلك الأسئلة العامة والإيحائية الكثيرة، التي توحي للضيوف بإجابات معينة، وهناك أيضا تكرار في الأسئلة، هذا بالإضافة إلى الأسئلة السخيفة التي توجه إلى الضيوف، ويشير الخبراء إلى أنه لا توجد إجابات سخيفة، وإنما هناك سؤال سخيف، والإجابات السخيفة ليست إلا ردا على أسئلة سخيفة، كما قد ينسى مقدمو البرامج أنفسهم ويوجهون أسئلتهم بطريقة بوليسية، وينسون أن الضيف شريك لهم في المحاورة، يجب التعرف عليه من البداية، واحترامه والتفاعل معه، كما أنهم يستخدمون الأسئلة الشخصية، فمن غير المعقول سؤال سيدة عن تاريخ ميلادها، أو ضيف عن راتبه وغير ذلك. كما نلاحظ عدم ترتيب الأسئلة بطريقة منطقية، والمبالغة في السؤال وحشو المقابلة بأسئلة لا داعي لها سوى أن يشعرك مقدم البرنامج بوجوده ومجاملته الزائدة لضيف أو مقاطعته باستمرار لضيف آخر، في حين أنه يجب أن يشعر ضيفه بالحصول على المزيد من المعلومات، وأن يحرص على المعلومات التي تهم الرأي العام.

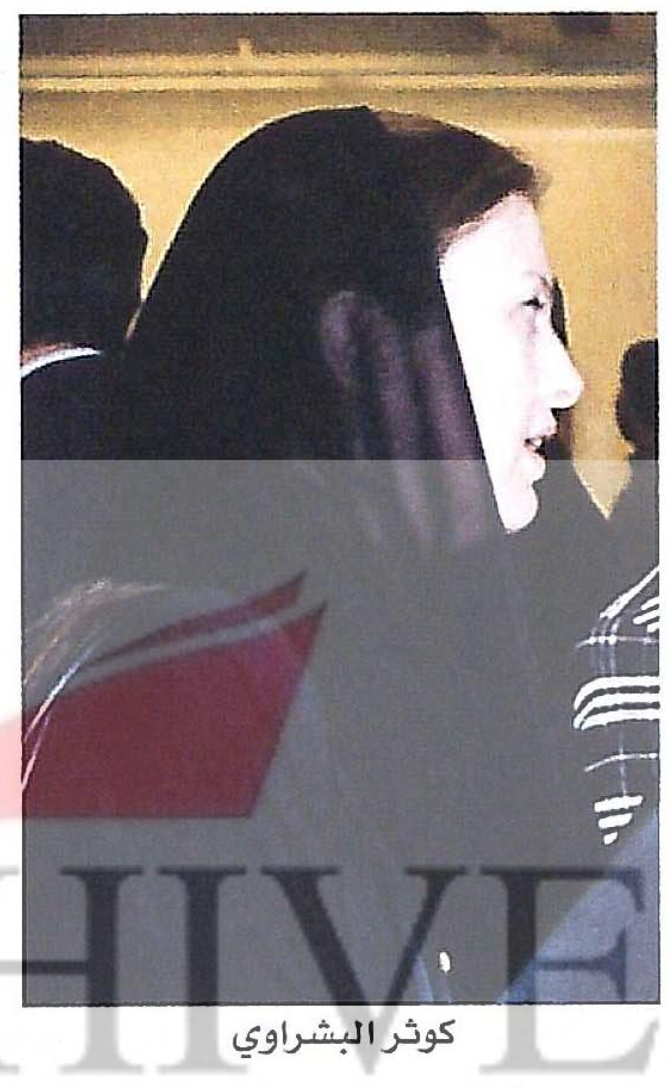
مثل هذه الأمور المرتبطة بأسئلة الحوار يجب أن يعرفها مقدمو البرامج الحوارية جيدا حتى لا تؤخذ عليهم، وتؤثر في مستوى حوارهم، كما يجب عليهم ألا يظهروا الاستغراب أو الدهشة في أثناء إجراء الحوار والتعبير عن ذلك بأصوات مختلفة منها أوه... نعم، آه... آها... الله... يا عيني مع التحفظ في إظهار مشاعرهم والبعد عن الإسفاف، وأن يكون مهذبا مع ضيفه، وأن يستوعب أسئلته وألا يعلق على إجابات الضيف

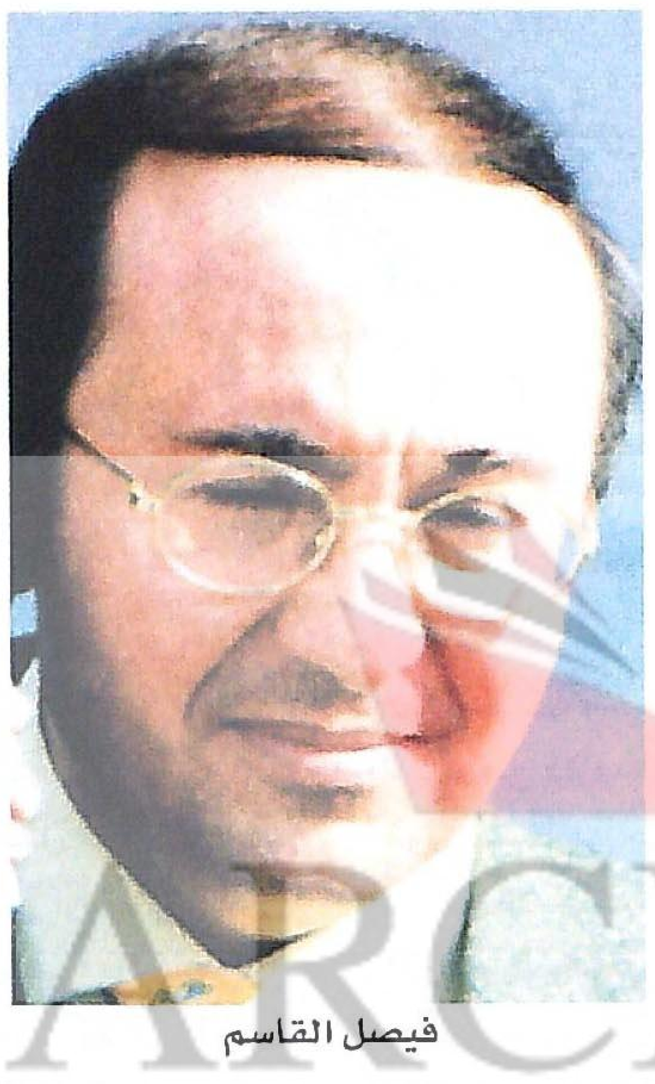
عماد الدين أديب

يوسف الجاسم


حمدي قنديل

إلا إذا كانت هناك ضرورة، ولا يعتمد على الأوراق عند طرح الأسئلة، وأن يدير حديثه ويسيطر عليه بحرفية المتمكن الذي يفضل أن يكون موضوعيا وغير متحيز حتى في ردوده.


كوثر البشراوي


فيصل القاسم

ولا نستطيع أن ننكر أهمية وجدية العديد من البرامج الحوارية التي تُبث على القنوات الفضائية العربية، مثل برنامج «على الهواء» الذي يقدمه عماد الدين أديب على قناة أوربيت، أو برنامج ٦/٦ لمقدمه يوسف الجاسم على الفضائية الكويتية، والبرنامج المثير دائما للجدل «الاتجاه المعاكس» الذي يقدمه فيصل القاسم على قناة «الجزيرة»، وبرنامج «إشراقات» الذي تقدمه كوثر البشراوي على قناة الجزيرة أيضا، وبرنامج «خليك بالبيت» الذي تبثه قناة «المستقبل» اللبنانية والذي يقدمه زاهي وهبة وكانت المذيعة شاهيناز عبدالله تشاركه من قبل في تقديمه.

ويمكننا تقسيم البرامج الحوارية إلى أقسام عدة فمنها حوار المعلومات، ويستهدف الحصول على معلومات معينة في القضايا والموضوعات التي تهم جمهور المشاهدين، ويكون اختيار الضيوف في هذا النوع من الحوارات بناء على خبرته، أو تخصصه في المجال الذي يرتبط بموضوع القضية المطروحة للنقاش، أو طبقا لمهنته أو معايشته لها، وهناك حوار الرأي، ويستهدف التعرف على رأي ضيف البرنامج في القضية المطروحة، ونعلم أنه لا رأي لمن لا علم له في هذا المجال، أما النوع الثالث من الحوارات فهو حوار الشخصية، ويهدف إلى تسليط الضوء على شخصية الضيف من جوانبها المختلفة، التي يستهدفها البرنامج، وهناك خطأ شائع مفاده أن هذه النوعية الأخيرة من المحاورات تقتصر على الشخصيات المشهورة، لكن التجربة تفيد بأنه يمكن أن تشمل أي شخصية أخرى ما دام قد توافر فيها جانب شائق يجذب انتباه المشاهدين ويثير اهتماماتهم في أي مجال من مجالات الحياة اليومية، ويمكن أن تجتمع الأنواع الثلاثة في شكل واحد من أشكال الحوار، يقدم المعلومات ويلقي الضوء على الشخصية المشاركة فيه، ويركز على آرائها ووجهات نظرها في مواقف وقضايا معينة، وهو ما نسميه بالحوار المتكامل أو الشامل.

وتتنوع المحاورات من جهة أخرى طبقا لضيوف البرنامج، فهناك الحوار الفردي حيث يحاور مقدم البرنامج ضيفا واحدا، والحوار الثنائي ويتحاور فيه مقدم البرنامج مع اثنين من الضيوف كالطالب وأستاذه، أو الزوج وزوجته، والأب وابنه... إلخ. ويجب عدم الخلط بين هذا الشكل من المحاورات وما يعرف بالندوات، فلا شك في أن محاورة أجريت مع رجل وامرأته أو طفل ووالده في مكان معين تختلف عن ندوة أجريت مع اثنين من الخبراء المتخصصين في تربية النشء أو الاقتصاد أو الشؤون السياسية، كذلك هناك ما يعرف بالحوار الجماعي أو الدائري كلقاء مقدم البرنامج مع إحدى الأسر أو مجموعة من الأطفال أو النساء أو الشباب أو الرجال في أماكن تجمعاتهم واستطلاع آرائهم في قضية معينة.

كذلك تتنوع المحاورات وفقا لطبيعتها، فهناك الحوار البسيط، الذي يتناول فكرة محدودة أو جانبا معينا لقضية مطروحة، وعادة ما يكون قصيرا في مدته، وهناك الحوار المركب الذي يتطرق إلى الجوانب المختلفة في القضية المطروحة للنقاش، كما تتنوع المحاورات بتنوع الأماكن التي تجرى فيها، فهناك الحوار الذي يعقد داخل استديو التلفزيون أو خارجه، سواء في مكتب المسؤول أو الضيف أو في موقع الحدث، ويتميز الأخير بالمزيد من الحيوية والتشويق، وفي كل الأحوال يجب التأكد من صلاحية المكان لإجراء المقابلة.

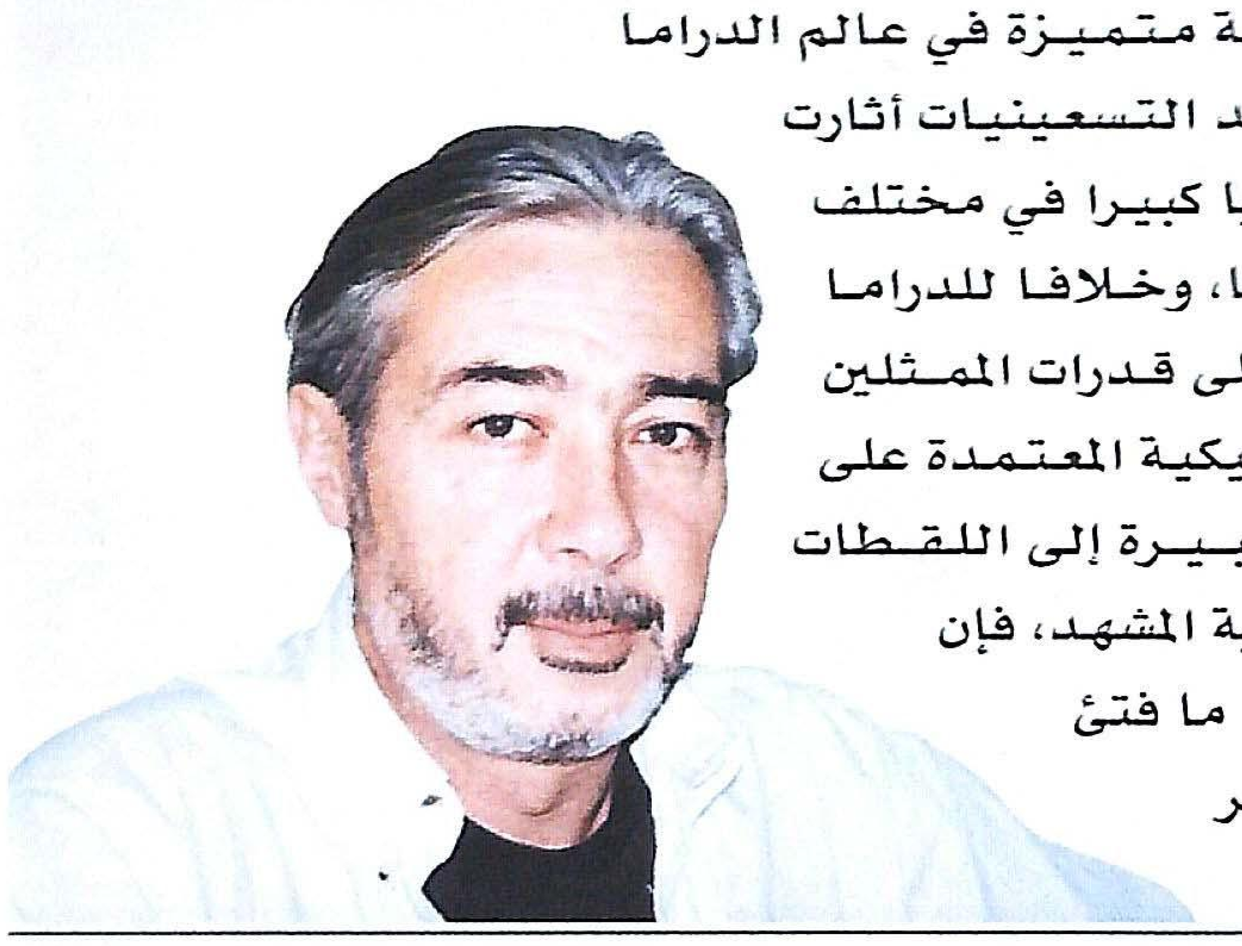
ويتوقف نجاح البرامج الحوارية على مقدم البرنامج وثقافته ودوره في البحث وجمع المعلومات، والإلمام بموضوع الحوار ودراسته، والتمكن من إجراء الحوار مع ضيوفه المشاركين فيه، ومدى اهتمام الرأي العام أو المشاهدين بهذا الموضوع، وطريقة تناوله وتعدد الآراء المرتبطة به وتنوعها، واستخدام وسائل الإيضاح اللازمة من لقطات أو صور تؤكد موضوع الحوار وجوانبه، فليس من السهل على المشاركين في الحوار الاستمرار في التحدث مدة طويلة دون ملل أو فتور من جانب المشاهدين، وبالتالي يمكن استخدام هذه المواد المصورة لإيضاح جوانب الحوار والمناقشة وتأكيدها، وتضفي عليها الحيوية شريطة ألا تتعدى هذه المواد المصورة موضوع المحاورة أو المناقشة، كما يجب ألا يقوم الحوار على الصراخ أو الصوت العالي، وإنما على إقناع المشاهدين بالمعلومات التي تقدم في هدوء وإيناس وسلاسة، ويتعين إشراك المشاهدين أو إحساسهم بالمشاركة في البرامج الحوارية، مما يجعلهم على اتصال دائم بمشكلات حياتهم اليومية، وعرض ردود أفعال المشاركين في المحاورات وانفعالاتهم وتصادمهم من خلال اللقطات البينية أو المواجهة التي تدفع المشاهدين إلى المزيد من المتابعة لمعرفة الحقيقة الكاملة.

كذلك يجب على المحاور التلفزيوني أن يمنح ضيوفه الثقة والراحة ويبعد عنهم الخجل أو القلق، وكلما استطاع المحاور أن يجمع الخصوم أو ذوي الآراء المتنوعة والمتباينة لمناقشة الموضوع المطروح، يكون بذلك قد حقق نجاحا لمناقشته أو ندوته، ويمكن الاستفادة من المونتاج أو التوليف في إصلاح الحوار أو النقاش واختصار إجابات الضيوف إذا كان الحوار مسجلا، بحيث يمكن استخدام المونتاج عند المعاني الكاملة أو الجمل المفيدة غير المبتورة، ويمكن تدريب القائمين على برامج الحوار على كل هذه الأمور، التي يمكن أن تساعد في صقل خبراتهم وتحسينها في مجال الحوار التلفزيوني، وزيادة وعيهم وتنمية قدراتهم في التعامل مع التلفزيون كوسيلة مرئية تعتمد على الصوت والصورة والحركة واللون، وأنصحهم بالاستفادة من أسلوب المحاورين في القنوات الدولية ومنها قناة CNN, NBC, ABC, CBS, ITV, B.B.C، حيث الحوارات الثرية التي تنجح في جذب انتباه المشاهدين وتثير اهتماماتهم ◆

"كثير من أسئلة الحوار في القنوات الفضائية لا تنال القدر الكافي من العناية بالصياغة، والدقة في التعبير، ولا ترتبط بموضوع الحوار، مع عدم مناسبتها للضيوف"

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سطر المخرج السوري نجدت أنزور إسماعيل مسيرة إبداعية متميزة في عالم الدراما التلفزيونية بإنجازه سلسلة من الأعمال المهمة طيلة عقد التسعينيات أثارت كثيرا من مداد النقاد والمعنيين، ولاقت خلال عرضها إقبالا جماهيريا كبيرا في مختلف البلدان العربية التي عرضت مسلسلاته على شاشات فضائياتها، وخلافا للدراما المصرية التي راهنت أكثر على المناظر الداخلية والإكسسوارات، وعلى قدرات الممثلين التشخيصية بالتركيز على الحوار المطول وطريقة الإخراج الكلاسيكية المعتمدة على اللقطات الثلاثية الأبعاد، بالانتقال من تأطير اللقطات الكبيرة إلى اللقطات المتوسطة ثم الصغيرة، وذلك على حساب جمالية اللقطة و شاعرية المشهد، فإن لنجدت أنزور رأيا آخر في طريقة الإخراج، أو رأيا آخر في عناصره، إذ ما فتئ يهاجم الطريقة المصرية في إنجاز الدراما، وذلك عبر مختلف المنابر الإعلامية العربية المكتوبة.



صخر المهيف - المغرب

يحتفي بالصورة ويركز على المضمون

مسلسلات نجدت أنزور التاريخية

كان عرض مسلسل «أم كلثوم» تأليف محفوظ عبد الرحمن وإخراج أنعام محمد علي مناسبة لبدء الهجوم على الدراما المصرية وعرض نواقصها على صفحات جريدة «تشرين» السورية وصلت أصداؤها إلى بعض الجرائد اليومية المغربية مثل «الأحداث المغربية» و«الاتحاد الاشتراكي»، تلك النواقص المتمثلة أساسا - كما رآها أنزور - في تركيز المخرجين المصريين على تصوير الشخصية النمطية الستاتيكية، السكونية، وعلى تضخم الحوار والإطناب فيه، وهو العامل الذي جعل الأعمال الدرامية التلفزيونية المصرية تقترب من المسلسلات الإذاعية في اهتمامها بالحوار على حساب الأدوات الفنية الأخرى، مثل حركة الكاميرا وتأطير اللقطات وتوظيف تقابلات الضوء والعتمة والعناية بحبكة البناء الدرامي، إضافة إلى دقة تصوير الشخصيات.

القصة

لا ريب في أن المخرج الناجح، هو الذي يعتمد على خلفية فكرية وثقافية في إنجاز أعماله، وهو المخرج نفسه الذي يستند إلى التيمات الأساسية المستمدة من الواقع، وهي تُشكل المدخل الأساسي إلى موضوع العمل الذي يصبو إلى إنجازه، وتشكل قصة المسلسل عنصرا أساسيا للنجاح، كما تلعب الحبكة واختيار الشخصيات وفضاءات الأحداث ومكانها والزمن الذي دارت فيه، دورا لا يقل أهمية في النجاح، ذلك أن اختيار قصة بذاتها، يجسد اقتناعا فكريا أولا وأخيرا لدى المخرج، كما يجسد انتماء آيديولوجيا واعيا أحيانا وغير واع أحيانا أخرى، واختيار قصص المسلسلات التي قام نجدت أنزور بإخراجها نابع من اقتناع فكري سياسي مهووس بالهم القومي، لأن القصص التي تناولها تنتمي إلى كتاب روائيين كبار مثل حنا مينا في «نهاية رجل شجاع» و «بقايا صور»، وهاني السعدي في: «الجوارح» و«الكواسر» و «البواسل»، وكان اختيار نصوص روائية لهؤلاء منسجما مع الانتماء الفكري والأيديولوجي للمخرج.

إن تحويل القصة إلى سيناريو، يعد حسب «بوبكر الحيحي»، المرحلة الإبداعية الأولى على درب إنجاز المسلسل الدرامي، حيث لا يغدو مهما محاولة استنساخ الواقع أو نقله حرفيا، بل الأهم هو خلق واقع جديد عن طريق التحكم الكامل في الأدوات الفنية والعناصر الأساسية المساهمة في إنجاز العمل الدرامي ومن ضمنها بطبيعة الحال عنصر السيناريو، لذلك وجدنا أنفسنا دوما أمام بناء درامي محبوك بعناية عند نجدت أنزور، بناء لا مجال فيه للمصادفات الساذجة، بناء منطقي ينسجم مع الواقع الذي خلقه المخرج انطلاقا من الصورة التي هي من جنس المتخيل، فكتابة السيناريو في أعمال نجدت أنزور اعتمدت على حبكة مضبوطة، إذ تعني معرفة مسبقة بالقصة في شموليتها: الشخصيات، بنائها النفسي، تفاعلاتها، تطورها المنطقي، العناية التامة بتنامي الحدث وديناميته وسياقه المنطقي، وعلى الرغم من ذلك فإن إحدى المسلمات تقول: سيناريو جيد لا يعني بالضرورة مسلسلا جيدا، إذ إن نجاح العمل الدرامي تتدخل في إنتاجه عناصر أخرى غير كتابة السيناريو، مثل إدارة التصوير والسينوغرافيا وتصميم الديكور، وحسن اختيار الممثل لأداء الدور.

إن التيمات الأساسية التي اشتغل عليها المخرج، تدور كلها حول الصراع الأبدي بين الخير والشر، مستندا في ذلك إلى التاريخ كإطار لمعالجة القضايا الراهنة، سواء في بعدها القومي العربي في مسلسلاته: «الجوارح، الكواسر، البواسل»، أو في بعدها القطري كما في: «بقايا صور، العوسج»، أو في بعدها الإنساني كما في: «الموت القادم من الشرق، رمح النار، تل الرماد»، وبذلك وجد المتلقي العربي نفسه أمام عملية إسقاط للماضي على الحاضر، وكنا أيضا أمام محاولة مستميتة لرصد مكامن الخلل في واقعنا الحالي انطلاقا من الإحالة إلى الماضي.

غير أن التيمة الأساسية التي شغلت فكره تبقى إشكالية السلطة وعلاقتها بالإنسان العربي خصوصا، ففي سلسلة: «الجوارح، الكواسر، البواسل»، يبشر المخرج بالمستبد العادل في شخص «ابن الوهاج» الذي لا يخلف عهدا أو يظلم أحدا، ذلك بدا جليا في مسلسل «رمح النار» حين عالج التطور الموضوعي لأنماط الإنتاج السائدة عبر التاريخ. كما عالج إشكالية انتقال السلطة بالعنف وعلاقة الديني بالسياسي، والثقافي بالسياسي، والاقتصادي بالسياسي، حيث عكست المعالجة انشغال المخرج بهاجس رصد مكامن الخلل في المجتمعات العربية التي تعيش حالة انتقال من طور العلاقات القديمة بطابعها القبلي إلى أطوار أخرى من تاريخها المعاصر. أما «الموت القادم من الشرق»، فيجسد العلاقة بين المجتمعات المغبونة والشركات متعددة الجنسيات، تدور أحداثه في مكان غير محدد وزمن غير محدد، وفي هذا العمل لا يبدو المخرج منشغلا فقط بإشكالية السلطة وتداولها ما دام مؤمنا بنظرية المستبد العادل، بل حاول تحليل أساليب تحكم هذه الشركات في اقتصاديات الأمم الأخرى، ومن ثم طرق تغلغلها السياسي.

السيناريو

إن السرد، هو الذي يخدم الموضوع حسب الفضاء، هو الذي يستجيب للحاجة الفنية، فكان السرد خطيا في: «الموت القادم من الشرق» و«الكواسر»، غير أن هذه الميزة لم تعد قائمة في «رمح النار»، حين عمد المخرج إلى تبني أشكال أخرى من السرد كتقنية «الفلاش باك»، وتقنية «التمثيل داخل التمثيل» في مشاهد تصور مستشفى المجانين من خلال تصوير شخصيات تقوم بدور المجانين داخل الساحة التي تتوسط غابة، مما سمح للممثلين بإبراز طاقاتهم الإبداعية وتفجيرها عن طريق تنويع الأدوار داخل المسلسل، وفي مسلسلات أخرى كالكواسر والبواسل، لجأ نجدت أنزور إلى الاستعانة بفنون أخرى كالرقص التعبيري والتشكيل، فقد كانت شخصية «جندع» مركبة، إذ بقدر ما كان «جندع» طيبا، فإن نوازع الشر كانت حاضرة أيضا، حسب تطور الموقف الدرامي في السياق العام للمسلسل وتمفصلاته المتعددة، اختار المخرج الاستعانة بكراسي يشبه شكلها ولونها شكل العظام ولونها، ولهذا الاختيار مبرراته الفنية طبعا، حتى صارت الصور لوحات تشكيلية رائعة، وقد استوحى مصمم الرقصات رقصة «الكدرة» من جنوب المغرب وجعلها في خدمة الدرامي ككل في اللقطة التي ترقص فيها الراقصة بلباسها الأسود على إيقاع الرقصة المذكورة والمتميزة بطابعها الاحتفالي والفنتازي، وهذا ما يوحي بتأثير الأسلوب السينمائي في المخرج من خلال اعتماده على الكاميرا المحمولة في التصوير الخارجي، مما يعني التخلص من إكراهات التصوير الداخلي ومعيقاته الإبداعية.

لقد حضر السرد كخطاب في مسلسل «الكواسر»، وهذا النوع من السرد يقدم دلالات عميقة للمتفرجين من خلال إحدى الشخصيات ونعني بها «ابن الرومية»، وهو السرد الذي جعل الكاميرا غير محايدة تجبر المتلقي على التعاطف مع هذه الشخصية ومواقفها التي يتبناها، بالإمكان إذن، الحديث عن سرد موجه: Naration Orientee في المسلسل نفسه، والسرد كخطاب كان حاضرا أيضا في «هاربة من النور» و «نزهة على الرمال»، أما السرد كحكاية، فقد لمسناه في المسلسل المتميز «رمح النار»، لأن المتلقي استقبل المعلومات انطلاقا من وجهات نظر مختلفة، حيث بقيت الكاميرا في وضعية المحايد وبقيت وجهات النظر المختلفة تؤثث فضاء الصراع بنزعاتها المتضاربة، ومصالحها المتناقضة، مما جعل من الشخصيات المحورية رموزا لوضعيات سلوكية متباينة تتطور انطلاقا من حبكة درامية Intrigue مدروسة بعناية في إطار صراع المصالح، مما يعني بصيغة أخرى، إفساح المجال أمام المتلقي لاستيعاب أبعاد الحدث في رمزيتها مع بقاء الكاميرا في وضع المحايد، وربما كان ذلك مبررا لاختيار المخرج سيناريوهات، في معظم الأحوال، تدور

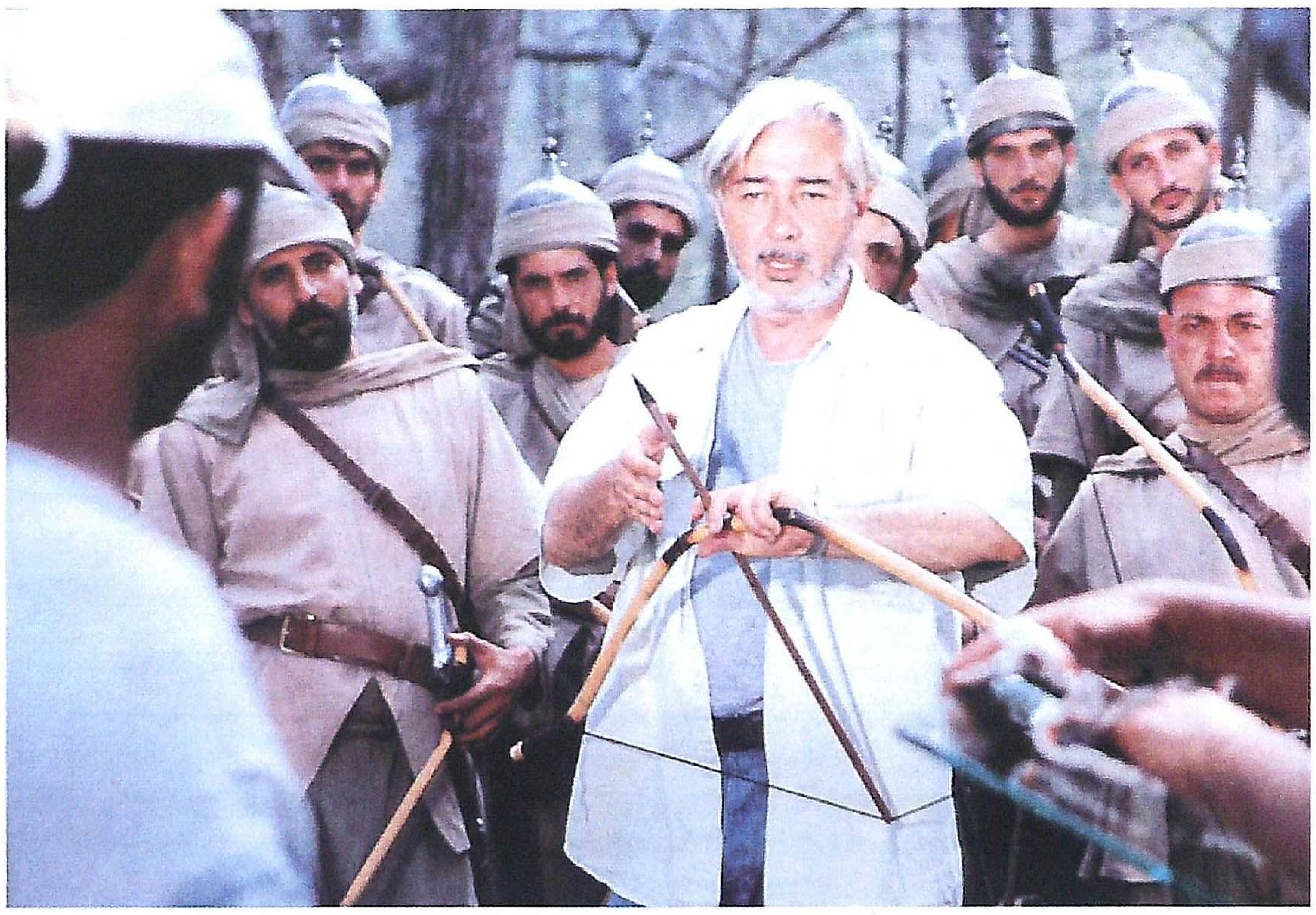
”
اختيار قصة المسلسل يجسد اقتناعا فكريا أولا وأخيرا لدى المخرج، ويعبر عن انتماء أيديولوجي واع، وقصص المسلسلات التي أخرجها أنزور كانت نابعة من اقتناع فكري سياسي مهووس بالهم القومي
“

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أحداثها في عصر الفروسية، أي في الزمن القديم، وانطلاقا منه - الزمن القديم -، حاول مقاربة الإشكاليات المجتمعية المعاصرة، باعتبارها إشكاليات لا تخضع لمنطق التقادم لأنها ذات طبيعة اجتماعية تتناول ظواهر معاصرة تلبس ثوبا قديما، بل تتعدى في كثير من الأحيان، كونها إشكاليات محلية إلى كونها إشكاليات كونية.

الصورة

الحديث عن الصورة لدى نجدت أنزور، مرتبط بحديث آخر عن الحوار، خصوصا أن المدرسة المصرية في الدراما التلفزيونية اعتمدت على الحوار كعنصر أساسي في البناء الدرامي، هذه الأهمية، لها مبرراتها الموضوعية في غلاء أجور الممثلين المصريين على حساب عناصر الانتاج الأخرى كالمناظر الخارجية والملابس والحركة والمؤثرات السمعية البصرية، ذلك أن القسط الأوفر من الإنتاج يذهب إلى جيوب الممثلين، وكانت النتيجة أن الحوار قام في معظم الأحوال محل الصورة في مواقف تتطلب - من وجهة نظر إبداعية - الاقتصاد فيه أي - الحوار - غير أن الأمر اختلف مع سطوع نجم الدراما السورية خلال العقد الأخير مع مخرجين كبار مثل هيثم حقي ونجدت أنزور وباسل الخطيب وأيمن زيدان وبسام الملا وهشام شريتجي ومأمون البني وهاني الروماني، فهؤلاء أعطوا أهمية كبيرة للصورة على حساب الحوار، تلك الأهمية التي اختلفت درجتها من مخرج لآخر، فدلالات المشاهد تساهم فيها عادة مجموعة من العناصر: حركات، إشارات، نظرات، زوايا التصوير، تأطير الصورة، وكان الحوار جزءا فقط من هذه العناصر، وفي نماذج متعددة للمسلسلات التي انجزها أنزور، كان الحوار مختصرا حتى يفسح المجال لعناصر التعبير الأخرى، أي الصورة في كليتها، تجنبا للملل الذي قد يخلفه الحوار الطويل لدى المتلقي، وهذا ما أتاح للمخرج أن يحسن إدارة الممثلين بفاعلية، وفتح المجال أمامهم للإبداع في ميدان التشخيص والتقمص الداخلي للحوار أمام الكاميرا وليس وراء الميكريفون، علما أن الحوار القصير الموحي يسمح بتأطير الصورة، وبتأطير اللقطات وفق المواقف السلوكية للأفراد أو المواقف الجماعية داخل البناء الدرامي، وتأطير اللقطات غالبا ما خضع للتنوع، فحركات الممثلين وإشاراتهم ونظراتهم كثيرا ما أغنت عن الحوار الممل، فقبيلة ابن الوهاج عرفت علاقات غرامية بين أفرادها وكثيرا ما كانت النظرات أيام السمر معبرة، موحية تدل على تبادل الإعجاب بين شخصيتين مختلفتين: شاب وشابة، وقد أغنت الصورة في هذه المواقف عن الحوار.



أنزور وسط فريق عمل مسلسله «صلاح الدين»

لقد جاء مسلسل «البواسل» حاملا لقطات مؤطرة تنتمي إلى الحدث نفسه وتنسجم مع طبيعته، كالحدث الذي يعقد حوارا بين شخصيتين أو أكثر، أو الحدث الذي يعبر عنه بحوار داخلي Monologue أو الحدث الذي يجسد بالحركة، أي الحدث الذي عبر عن معركة حربية أو سباق الخيل مع الريح. هكذا، نخلص إلى أن الحوار خدم الصورة، انزاح كثيرا معبرا عن التعريف بالشخصيات وببعض ملامحها الوجدانية والسلوكية، بينما عملت الصورة على أن تلتقط التفاصيل: لون اللباس، الدخان الأسود الكثيف الآتي من الأرض، وكانت وظيفتها بلاغية، وهذا النوع من الصور هو الذي فرض بلاغة الحوار بأنواعه المختلفة:

- الحوار غير المباشر.
- الحوار عن طريق السؤال الاستنكاري.
- الحوار الذي يتضمن إجابة مع أنه يحمل ملامح السؤال.
- الحوار الذي يتضمن التشبيه والمجاز.

لقد أعطى المخرج اللون دلالات معينة داخل السياق الدرامي، وهو ما نسميه بلاغة الصورة، فقبيلة الجوارح يتكون لباس مقاتليها من اللون الأحمر خلافا لقبيلة الكواسر التي يلبس مقاتلوها اللون الأخضر. اختيار اللون إذن، في أعمال نجدت أنزور، لم يكن اعتباطيا أو تشبيها لشيء بشيء آخر، لقد جعل للصورة طاقة تعبيرية من خلال اللون، بلاغة الصورة كثيرا ما كشفت عن الوظائف المختلفة للأدوات الفنية المستخدمة، وكانت الصورة معطى جماليا دالا على انزياح فني، لقد كانت محسنا بلاغيا ناتجا من جوهر التخيل.

داخل الصورة، أظهر نجدت أنزور تحكما كاملا في أدواته ومنها توظيف تقابلات الضوء خدمة للبعدين المجازي والجمالي، وبدا التفوق واضحا في مسلسل «البواسل» حين قتل «القعقاع» فارس القبيلة «ليث بن اسامة» بعيدا عن مضارب قبيلة ابن الوهاج، ثم حمل معه جثته، كان القوم من شيوخ القبيلة جالسين حوله داخل خيمة معتمة، وقد كان لهذا المشهد بعد جمالي يتمثل في انسجام اللون الأسود مع موقف حزين كمصرع «ليث» قائد فرسان القبيلة، ومعروف أن للون الأسود بعدا مجازيا يجسد بلاغة الصورة في تعبيرها عن القلق والحزن، كما أن زوايا التصوير توالفت مع توظيف تقابلات الضوء في ذلك المشهد، وفي عدد من المشاهد الخارجية الأخرى، اتضح هذا أكثر في استخدام المخرج تصوير لقطات من الجو لثلاثة فرسان تسابق خيولهم الرياح فوق رمال ناعمة.

إن الكاميرا لدى نجدت أنزور ليست ساكنة بل متحركة ترصد الدقائق في انسجام تام مع عناصر العمل الدرامي الأخرى، وقد أبدى وجهة نظره هذه، عبر صفحات بعض الجرائد العربية وعلى شاشات بعض الفضائيات العربية التي استضافته معتبرا أن الدراما، وهي تعتمد على الأذن في توصيل خطابها للمشاهد، هي دراما تفترض أن المتلقي غبي مع أن العكس هو الصحيح، وكأنه بذلك يوجه انتقاده إلى الدراما المصرية، وهي الدراما التي يمكن فهم أحداثها عن طريق الاستعانة بالأذن، إنها مجرد مسلسلات إذاعية مصورة، وقد التقط السيناريست المعروف «أسامة أنور عكاشة» هذه الإشارة، ورد على نجدت أنزور فتحولت الحادثة إلى معركة كلامية بين المخرج السوري والكاتب المصري الذي صرح لمجلة «روز اليوسف» بأن لأنزور عقدة اسمها الدراما المصرية، وامتدت المعركة إلى مشاركة مخرجة مسلسل «أم كلثوم» «إنعام محمد علي» بادعائها أنها لاتعرف مخرجا باسم نجدت أنزور، وكان المخرج قد صرح خلال استضافته في البرنامج الشهير «هؤلاء الآخرون» بأن المشاهد العربي ليس غبيا، إذ يستطيع في حقيقة الأمر، أن يخلق معدلات بصرية تستغني عن الحوار في كثير من التفاصيل، وقد تبلور وعي المخرج بأهمية الصورة في القرن الحالي بقوله إن الصورة غدت الآن أخطر سلاح، لدرجة أنه ربط بين امتلاك الصورة والهيمنة، فمن يمتلك الصورة أكثر، يهيمن أكثر، بل إنه يتأسف كثيرا لكون العرب ما زالوا بعيدين حتى عن القرن العشرين، قرن لم يدخله العرب بعد.

الجمال والكمال

السعي نحو الكمال، دائما هو هاجس الإنسان الأول، وكلما سعى الإنسان نحو الكمال، تأكد أنه ما زال بعيدا، لذلك يبدع دائما وهو يعي تماما أنه لن يصل إلى الكمال، وهذا حال المبدعين الكبار على الدوام، ولما سئل نجدت أنزور عن سر اعتماده في التصوير على المناظر الطبيعية الخلابة والممثلات الجميلات، أجاب بأن الواقع مملوء بالقبح، لهذا تسعى الكاميرا في يد المخرج نحو امتلاك الجمال كعزاء عن المظاهر السلبية في واقعنا، ربما للاقتراب من جحيم الكمال، هذا لأن الجمال في أحايين كثيرة يلامس الكمال، من دون أن يتوحد معه، وهو الأمر الذي دفع به إلى التصريح بأن الواقع العربي زاخر بالعنف والبشاعة، ولا بد من الجمال الذي يساعد على نسيان العنف المادي والرمزي الذي يحيط بالعالم ◆

الاهتمام بالصورة تجنبا لملل الحوار الطويل

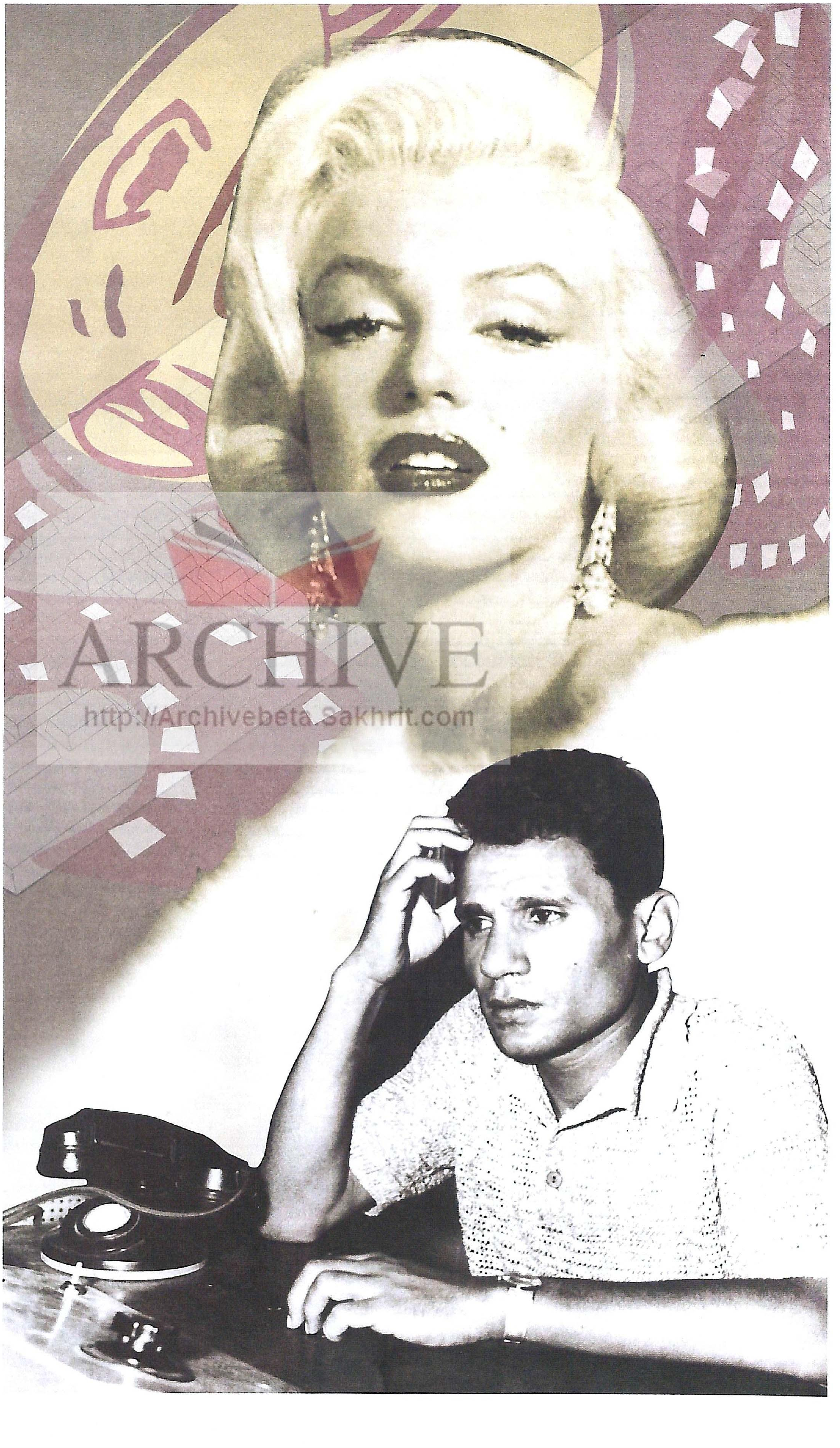
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

في الأيام الأولى للسينما شاع الحديث عنها تحت اسم «الخيالة»، على أساس أنها تقدم لنا مايحاكي واقع حياتنا بدرجة يخيل إلينا معها أنه واقع حقيقي، لكن الخائلية تدخل مع السينما هذه الأيام مرحلة جديدة تماما، فمع التطورات التي طرأت على إمكانات الكمبيوتر صارت قدرته على التوليد الخيالي هائلة، حتى أن الطموح وصل إلى: «إن الهدف هو تغذية الكمبيوتر برواية مكتوبة ليخرجها لنا فيلما سينمائيا حيا دون الحاجة إلى ممثلين أو ديكورات أو بلاتوهات».

د. محمد فتحي - مصر

فيلم جديد لعبدالحليم حافظ ومارلين مونرو

الواقع الافتراضي والخيال السينمائي



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قفزت إلى وجهه علامات تعجب وهو يسمع أحدهم يسأل الآخر: هل علمت بآخر خبر؟. لقد فاز الفيلم الذي مثله عبدالحليم حافظ مع مارلين مونرو بجائزة الأوسكار، ليرد الثاني بأن ما أعجبه أكثر من فيلم «حليم - مونرو» هو الفيلم الذي مثله محمد فوزي مع مادونا»!

ولا شك في أن القراء يشاركون مستمع هذا الحوار عجبه. ومبعث العجب، أنه لم يأت في حوليات السينما ذكر من قريب أو من بعيد لمشاهد لقاء عابر بين الراحل عبدالحليم حافظ والراحلة مارلين مونرو، فما بالنا بفيلم كامل مثلاه معا يفوز بالأوسكار؟ كما لم يأت ذكر لفيلم مثله الراحل محمد فوزي مع مادونا التي تملأ سمع الجمهور وبصره في أيامنا هذه، وربما لم تكن هناك فرصة على الإطلاق كي

نعاصر - فنيا - كروانا المغرد رحمه الله.

وعند هذا الحد يمكن أن ترتفع الأصوات بأن الأمر لا يعدو أن يكون مجرد دعاية أو كذبا وفبركة، لكن قبل التسليم بهذا الاتهام لا بأس من معرفة أن الولايات المتحدة تشاهد منذ فترة مباراة في الملاكمة بين روكي مارسياتو، البطل الأمريكي الذي ذاع صيته وتألق في الخمسينيات، ومحمد على كلاي الذي تربع على عرش الملاكمة بعده بعشرين سنة، ولم تكن هناك أدنى فرصة في الواقع للقائهما على حلبة الملاكمة، فهل المسألة هنا أيضا لا تعدو أن تكون كذبا وفبركة؟

وحتى نفهم حقيقة هذه الأحجية لا بأس من معالجة الأمر من البدايات.

لقد ظل تعامل الكمبيوتر لفترة طويلة وقفا على الأرقام والكلمات، ثم تمكن من التعامل مع الصور الثابتة، وإن كان في نتاج خشن، لا يمكن مقارنته بالصورة الفوتوغرافية الواضحة الناعمة. لكن الأمر تغير بصورة جذرية مع الأيام، ولم يعد الكمبيوتر قادرا على التعامل مع الأصوات والصور «الناعمة» الواضحة فقط، بل على معالجة الصور المتحركة أيضا، بقدرات مثل قدرات التلفاز والفيديو، ناهيك عن إمكانات عجيبة أخرى.

إن كل أبجدية من أبجديات اللغات الشائعة تتكون من عدد محدود من الحروف، تشكل السلاسل المختلفة لتوليفاتها وتتابعاتها التراث اللانهائي الذي نعرفه مكتوبا بهذه اللغة، لكن أبجدية الكمبيوتر تتكون من حرفين فقط هما: الكهرباء واصلة لعناصره الأساسية (الترانزستورات) أو مقطوعة عنها، في لغة ثنائية تعودنا أن نرمز لها بلغة الواحد والصفر.

والأعداد التي نتعامل بها في حياتنا العادية تتبع نظاما عشريا يقوم على توليفات لا نهائية من الصفر، بالإضافة إلى الأعداد من ١ إلى ٩، لكن الكمبيوتر يتعامل بنظام ثنائي يستخدم الواحد والصفر في «تمثيل كل شيء» على نحو رمزي. وهكذا فإن لكل عدد في النظام العشري المعتاد، حين يتعامل معه الكمبيوتر رموزا مختلفة تتشكل من الواحد والصفر فقط، فالعدد ٥ يصبح في عرف لغة الكمبيوتر (١٠١)، والعدد ٧ يصبح (١١١)، والعدد ٩ يصبح (١٠٠١) والكمبيوتر يتعامل مع كل ما يعالجه من نصوص وصور متحركة وموسيقى بالمنهج نفسه، فوفق نظام الترميز الرقمي يحول الحاسب الأحرف والأصوات، والرموز الخاصة في أي مجال، إلى سلاسل متنوعة من الرقم صفر والرقم واحد حتى يمكن له أن يتعامل معها (١).

ويجد الكمبيوتر طريقه في يسر وسط متاهات الواحد والصفر هذه نتيجة قدرته الهائلة على إنجاز مئات ملايين العمليات (التمييز بين الواحد والصفر) في الثانية الواحدة، تمكنه من النظر إلى الواقع المعني نظرة تجريدية صارمة، والتمثيل الرمزي المحكم لهذا الواقع عبر تتابعات الواحد والصفر، ثم قدرته على محاكاة هذا الواقع كما هو بسهولة عن طريق استعادته من تتابعات الواحد والصفر في صورة مثل صورة المرآة، لكن القدرات الهائلة للكمبيوتر تمكن القيام بأشكال بأشياء عجيبة أخرى، تتمثل في معاملة رموز الواقع كمادة خام وإمكان التوليد الخيالي اللامحدود من هذه المادة، وبمجرد معالجة تتابعات الواحد والصفر المعنية، مما أدخل في التجربة البشرية ما يمكن أن يسمى بالواقع الافتراضي (Virtual Realty) المولد خياليا، أو الإيهام بوجود واقع وإن كان مفبركا بتقنيات الكمبيوتر.

"يكون إشراك الممثلين الراحلين في أفلام جديدة باسترجاع أشكالهم وأنماط حركاتهم وأصواتهم من أفلامهم القديمة، لتُبعث البرامج الكمبيوترية الحركة في أوصالهم وتُخرج الكلام على ألسنتهم"

وفبركة الواقع هذه رافد جديد في الطريق إلى فيلم عبدالحليم حافظ ومارلين مونرو يستحق منا أن نستقصيه.

من المعروف أن الطيار المقاتل يحتاج إلى حوالى ٣٠ ساعة طيران شهريا، حتى يحافظ على لياقته، وحتى يكون مستعدا للقتال في أي لحظة، كما تتطلب وظيفته.

ويمكن للقارئ أن يتصور التكلفة الباهظة للإبقاء على طياري جيش من الجيوش في حالة لياقة قتالية، إذا عرف أن ساعة الطيران الواحدة تتكلف ما يزيد على عشرة آلاف دولار، وأن الجيوش الحديثة تضم في صفوفها عددا من الطيارين يقدر بالمئات والألوف.

وفي محاولة لاختصار مثل هذه التكاليف، ناهيك عن تجنب ما تنطوي عليه رحلات التدريب الحقيقية من مخاطر، ومع الإنجازات الباهرة التي سبقت الإشارة إليها في دنيا الكمبيوتر، راح المهندسون يفكرون في بديل للطائرة، أو في جهاز «يحاكي» ظروف الطيران على الأرض، يصلح بديلا للطائرة، ويستطيع الطيار بالتعامل معه أن يحصل الخبرات نفسها التي يحصلها خلال الطيران الحقيقي، وذلك بصنع نماذج رقمية بالواحد والصفر لخبرات الطيارين المحنكين، وبكيفية مواجهتهم للمواقف الصعبة.

ورويدا رويدا مع التقدم لم يعد بالامكان الاستغناء عن أجهزة محاكاة الخبرات في التدريبات العسكرية عامة، وليس في الطيران فقط، لأن المحاكيات تمكن من التعرف على كثير من المواقف والظروف الخطرة المفاجئة، والتدرب على سبل التصرف حيالها، في بيئة سمحة آمنة، تتيح إجادة المهارات الواجبة، بينما يمكن أن تسبب مثل هذه المواقف كوارث مدمرة وقاتلة عند الاقتراب منها على حين غرة ومن دون دربة في أرض الواقع، وذلك مع تدني تكلفة التدريب بما لا يقاس.

ومع النقلة التي أحدثها انتشار أنظمة محاكاة الخبرات في شؤون التدريب، راح البعض يفكر فيما إذا كان ما تحقق هو نهاية الممكن.

كانت الإمكانات الكمبيوترية تتطور بما ارتقى بإمكان معالجة الصور المتحركة إلى مستوى جديد، ومن هنا جاء اقتراح بتغيير نوافذ هياكل محاكيات العربات المدرعة بشيء أشبه بنوافذ صندوق العجب القديم، أو شاشة التلفزيون الرقمي الحديث، وإن كان مايطل على الراكب منها ليس مشاهد أسطورية أو أفلاما تلفزيونية، بل مشاهد واقعية تحاكي أي مسرح قتال يود الجيش أن يتدرب على العمل فيه، في أي مكان من الأرض، ثم جاء اقتراح بنقل هذه النوافذ الرقمية الأسطورية إلى شاشتين صغيرتين معلقتين في خوذة المقاتل داخل الدبابة التي لا توجد فيها نوافذ.

وهكذا لم يقف الأمر عند محاكاة الخبرات على نحو تقريبي، فالمماثلات أو أجهزة المحاكاة الأولى، حتى لو حورت أجواؤها لتبدو كما لو كانت عنصرا من عناصر الواقع، ظلت تذكر من يقف أمامها بأنه يتعامل مع واقع مزيف، أو شبيه بالواقع، وليس واقعا حقيقيا.

ولتجنب هذا الإحساس ولتهيئة أجواء قريبة من الظروف الواقعية إلى أقصى حد ممكن، شهدت مثل هذه الأجهزة تطويرا جديدا، في رتبة ثانية راقية من المحاكاة الرقمية اعتمادا على «هندسة الخيال Imaginering».

لقد أقدمت وكالة الفضاء الأمريكية (ناسا) - مثلا - على صنع وحدات تجعل الموقف الذي تجسده المحاكيات كأنه الواقع الحقيقي بكل ديناميانه، من خلال المؤثرات البصرية والسمعية واللمسية الرقمية المصنوعة، ولعبت دورا أساسيا في هذه الوحدات خوذة تغطي عيني المتدرب، بشاشتين (الواحدة ٣ بوصات)، تشبه كل منهما شاشات التلفزيون، كما تغطي أذنيه بميكروفونات إلكترونية، وفيها مجسات حساسة تستجيب للكيفية التي تتحرك بها رأس من يرتديها، وتغير من أوضاع صور الواقع الفضائي المعني على الشاشتين أوتوماتيكيا لتناسب الأوضاع الجديدة التي يتخذها مرتديها، وسرعان ما ظهرت مع الخوذة الرقمية قفازات رقمية حساسة وحلل رقمية حساسة، تربط جسد مرتديها بالعالم الذي ينسجه الكمبيوتر، بل ظهرت أرضيات رقمية حساسة تربط موضع قدمي الشخص بهذا العالم ...

"الهدف النهائي هو تغذية الكمبيوتر برواية مكتوبة ليخرجها لنا فيلما سينمائيا حيا من دون الحاجة إلى ممثلين أو ديكورات أو بلاتوهات أو مخرج"

وبات من الممكن في عرض من العروض أن يختبر مرتدي مثل هذه التجهيزات ظروف السير عن الخروج من سفينة الفضاء على كوكب آخر، ناهيك عن أن يقوم بعمليات مناورة وانتقال من «سفينة نقل فضائية» إلى «محطة فضائية»، تعمل على مدار حول الأرض، وكل ذلك وهو جالس في وحدة التدريب على الأرض.

لكن نتيجة الإنجاز لم تكن تقتصر على إمكان إتمام المرء رحلة شبه حقيقية حتى إلى القمر أو المريخ، ذلك أن أسسه لا ترتبط بعالم الفضاء ولا تقف عنده، فوفقها يكون بمقدور حتى عامل المخازن مثلا - حين يرتدي خوذة من هذا النوع الذكي- تحويل الأرقام الموجودة في مستنداته إلى بضائع محسوسة مرئية، موزعة في أرجاء مخزنه.

وهكذا باستخدام منظومات متكاملة من الإمكانات البصرية والسمعية، مع إمكانات النمذجة والحساب الهائلة التي تتمتع بها الوحدات الكمبيوترية، امتدت خدمات «أجهزة فبركة الواقع» إلى المجالات العديدة التي يصعب تدريب العاملين فيها ميدانيا.

ولم تمر سوى سنوات حتى شهدت أجهزة الكمبيوتر وبرامجه انخفاضا هائلا في أسعارها وتكاليفها، فانفتح الباب على مصراعيه أمام ثورة حقيقية تجتاح مختلف مجالات الحياة، مع أمثال هذه المحاكيات.

فقد صار بإمكان من تريد إجراء عملية تجميل كتغيير شكل الأنف أو تعديل شكل عظام الفك... إلخ، أن تشاهد قبل البدء في إجراء الجراحة الشكل النهائي الذي ستبدو عليه، بل تبدي رأيها وتعبر عن مطالبها الإضافية، وتقوم بتمحيصها عمليا مع الطبيب، إذ يمكن رسم مناظر مختلفة للوجه المعدل - مثلا - إلى جوار الوجه الطبيعي، بمجرد تحريك سن القلم على لوحة ملحقة بالكمبيوتر، ليخرج الرسم على الشاشة خطا خطا والمرء المعني يتابعه، ويبدي رأيه في مدى قبوله له أو ضرورة تعديله.

ولم تقف أجهزة الواقع الخيالي (Virtual Realty) عند مثل هذه المجالات الاستثنائية، بل امتدت في نماذجها المبسطة إلى مجالات حياتية عادية جدا، فحتى وقت قريب لم يكن للمرء أن يعرف مدى لياقة قصة شعر جديدة على وجهه إلا بعد تجربتها على كرسي الحلاق، لكن مع هذه التقنيات صار الأمر ممكنا دون الاقتراب من مقص الحلاق. وما يقال عن فورمة شعر معينة يقال عن اختبار مدى لياقة ثوب محدد على جسد الزبون، ومكياج بعينه على وجه الممثلة.

ومع هذه القدرات الجديدة للكمبيوتر أصبح في الإمكان مشاهدة تصميم مبنى- موجود فقط في ذاكرة الكمبيوتر- من

ARCHIVE
Archivebeta.Sakhrit.com

الداخل «walk through»، بأن يقوم المستخدم بتحديد نقطة البدء وخط السير المطلوب داخل التصميم أو خارجه، ثم عدد المناظر المطلوبة من بداية الجولة إلى نهايتها!

وبات في الإمكان أن يزور المرء المتحف المصري القديم ويتنقل بين مقتنياته بصورة أقرب إلى الواقع، ليخيل إليه أنه هناك بالفعل، فما أن يغير اتجاه مساره حتى يتغير المنظر بأكمله أمام عينيه، وتكبر التماثيل حين يقترب منها، وتصغر مع بعده منها، ويتغير منظورها مع حركة رأسه وعينيه.

هكذا راحت أجهزة فبركة الواقع تحاكي ظروف الحياة العادية، بل تغير وجه هذه الحياة، وفتحت عصرا جديدا للحوار بين الفنان والمهندس والطبيب والحلاق والترزي وزبائنهم.

ولم يكن في الإمكان أن تظل هذه العوالم الخائلية بعيدة عن السينما (الخيالة)، فاختيار قصة شعر أو شكل أنف على وجه امرأة أمر وثيق الصلة بثورة في عالم الماكياج، والتجول في مبنى وهو مجرد تصميم في ذاكرة الكمبيوتر أمر وثيق الصلة بثورة في عالم الديكور. وهكذا راحت العلاقة بين «الخيالة» والخائلية الجديدة تتطور عبر مراحل متلاحقة، ففي عام ١٩٩٠ فاز فيلم «الاستدعاء التام» بطولة النجم أرنولد شوارزنجر بجائزة أوسكار عن الحيل السينمائية، وفيه نفذ خبراء الكمبيوتر عددا من أغرب المناظر، ومن أشهرها ذلك المنظر الذي يظهر فيه البطل وهو يسير خلف جهاز أشعة، فيبدو على شكل هيكل عظمي متحرك، قبل أن يقفز عبر الجهاز، ولتنفيذ ذلك المنظر استخدم جهاز ليزر في دراسة طريقة حركة البطل، وخزنت المعلومات في الكمبيوتر لتحريك الهيكل العظمي بأسلوب حركة النجم الشهير.

وفي مرحلة أخرى، شاهد زوار معرض «بي تي ٢٠٠٠ للتكنولوجيا التعليمية» في لندن معلمة تتجسد بحجمها الطبيعي يمكن أن تؤدي وظيفتها أمام التلاميذ في مئات الفصول في وقت واحد، عبر شكل هولوجرامي ثلاثي الأبعاد! وتتابع في الوقت نفسه ما يكتبه الطلاب على ألواح إلكترونية، مما يتيح لطلاب المدارس التعلم على يد معلم افتراضي يحسون بوجوده معهم في الفصل، وإن كان في واقع الأمر على بعد عشرات أو مئات الكيلومترات من المدرسة(٢)!

وفي مرحلة ثالثة شهدت الولايات المتحدة مباراة في الملاكمة بين روكي مارسيانو، البطل الأمريكي الذي ذاع صيته وتألق في الخمسينيات، ومحمد علي كلاي الذي تربع على عرش الملاكمة بعده بعشرين سنة! ولم تكن هناك أدنى فرصة في الواقع للقائهما على حلبة الملاكمة.

إن تكنولوجيا الكمبيوتر تتطور بسرعة رهيبة، إلى درجة أن الخبراء يعتقدون أن الممثلين يمكن أن يصبحوا عناصر زائدة على حاجة العمل الفني، حتى في أفلام الحركة، وأغلب الظن أن المسألة لا تتعدى كون سعر هؤلاء المشاهير - على ضخامته - ما زال أرخص من تكلفة الأبطال الإلكترونيين، والتقلص المستمر في أسعار تقنيات الكمبيوتر يؤكد أن الانتظار لن يطول، لأن هناك حاليا مخططات لإعادة الممثلين الراحلين إلى التمثيل، بحيث يصبح ممكنا لنجم مثل شارلي شابلن أن يظهر في أفلام جديدة، ولنجم مثل كيفين كوستنر، أن يشارك، إلى جانب همفري بوجارت، في نسخة معاصرة من «كازابلانكا»!

مادونا

محمد فوزي

يكون إشراك الممثلين الذين رحلوا عنا في الأفلام الجديدة، من خلال استرجاع أشكالهم وأنماط حركاتهم وأصواتهم من أفلامهم القديمة، التي تتحول إلى بيانات في داخل الكمبيوتر، ومن هذه البيانات تقوم برامج تحريك الأشكال animator بتوليد أشكال هؤلاء الممثلين الموتى في أي وضع ومن أي منظور، وكذلك بعث الحركة في أوصالهم، مع إخراج الكلام على ألسنتهم بطرق آلية، ليقوموا بأدوار جديدة، وهكذا يتحول أرشيف الصور والأفلام القديمة إلى أرشيف حي.

ولا يقف الأمر عند استخدام الممثلين القدامى من الأرشيف، إذ يجري التفكير في إخراج نص بأسلوب مخرج بعينه، ربما لا يكون على قيد الحياة.

ولعلنا بعد الإلمام بهذه العجالة نسأل مع القارئ العربي: ترى هل سيطول الانتظار مع هذا الدور المتعاظم للكمبيوتر، ولهؤلاء الأبطال الإلكترونيين الذين سيحلون محل مشاهير النجوم في الأفلام؟ هل سيطول الانتظار لأن نرى فيلما يمثله عبدالحليم حافظ ومادونا يفوز بجائزة أوسكار؟ وربما كان طريفا هنا أن نتساءل من سيصنعه، العرب أم غيرهم؟ وماذا ستكون أهدافهم من صناعتهم له، ولمثله من أفلام؟

تبقى الإشارة إلى أن تأثير الواقع المفبرك أو الخيالي لن يقف عند هذا الحد، فعالم الحقيقة الوهمية مقدم على ثورة تفتح الباب لانقلابات حقيقية في طريقة تفكير الناس وقدراتهم، بل في آفاق خيالهم أيضا.

ولا بأس من إيضاح ذلك على مثال أدبي قديم نسبيا، فخلال تمثيلية مسلية جرت في «ديزني لاند» الأمريكية، سافر كاتبنا الكبير فتحي غانم (في حينه) وهو على الأرض، تحيط به مؤثرات تشبه تلك التي يتعرض لها الملاح الكوني، سافر إلى القمر وحصل مع من رافقوه على شهادة تثبت ذلك، وعاد فتحي غانم بعد هذه الرحلة ليصحبنا معه، من خلال رائعته «الأفيال» في رحلة خيالية إلى عالم القبر والحساب، لتتبع بعض جوانب حياتنا، مع أبطال الرواية.

وبالطبع توجد مصادر وتأثيرات أخرى يمكن أن تدفع كاتبنا إلى التفكير في «رحلة حساب القبر» هذه، لكن التخريج النابع من متن «الأفيال» ذاتها يقود إلى رحلة القمر، التي تمت بتقنيات مثل التي تحدثنا عنها (أيام طفولتها وبدائيتها)، التي فصل الكاتب الحديث عنها في بداية روايته، وفي اتصال بالحديث عن الرحلة الخيالية التي تقترحها عليه مؤسسة «د.س» (٣) كانت بين المؤثرات التي دفعت إلى «رحلة القبر»، إن لم تكن على رأسها.

ولا يقتصر الأمر هنا على إتاحة شكل مبتدع لفتحي غانم يصب فيه رؤيته، ذلك أن النظرة إلى العمل الفني تجاوزت مسألة القسمة بين الشكل والمضمون، إلى كون الشكل هو المضمون والمضمون هو الشكل، وإن كان إيضاح ذلك ليس هدفنا هنا.

وليت الأمر فيما يخص القدرة على الخيال يقف عند هذا الحد، فإذا تصورنا رائعة فتحي غانم وقد تحولت إلى فيلم، فإن التقنيات التي تحدثنا عنها ستتيح لتنفيذه إمكانات عجيبة.

نعود إلى حكاية تمثيل الراحلين وإخراجهم لنقول إن ذلك لن يكون نهاية المطاف، وحتى نتصور نطاق الممكن، وقياسا على ما أنجز وبات في الإمكان تداوله في الأسواق هذه الأيام، فلا بأس من تعليق لأحد الباحثين في معمل وسائل الإعلام التابع لمعهد ماساشوسيتس للتكنولوجيا، وهو المعهد المشغول باختراع المستقبل: «إن هدفنا هو تغذية الكمبيوتر برواية مكتوبة ليخرجها لنا فيلما سينمائيا حيا من دون الحاجة إلى ممثلين أو ديكورات أو بلاتوهات».

وأكثر من ذلك، فإن التقنيات الكمبيوترية الجديدة تفتح الباب لانقلاب أوسع في واقع المشاهد، غير جلسة التلقي السلبي - أو حتى التفاعل - التي اعتدناها حتى الآن، فإذا كان في إمكانه اليوم أن يرى من ثمار هذه التقنيات مباراة وهمية بين أبطال لم ينازل الواحد منهم الآخر، بل ربما لم يعاصره، فلن يمضي وقت حتى يكون في إمكانه أن يؤثر بلمسات من أصابعه في التدفق الدرامي لفيلم أو تمثيلية تعرض على شاشة «التلفزيون التفاعلي»، بحيث يغير من وجهة تطور الأحداث ومصائر الأبطال، لكن تفصيل ذلك موضوع آخر.

> تتطور تكنولوجيا المعلومات بسرعة رهيبة إلى درجة أن الخبراء يعتقدون أن الممثلين يمكن أن يصبحوا عناصر زائدة على حاجة العمل الفني

الهوامش

١ - يتم تمثيل حروف الكتابة وكلماتها وجملها بسلاسل متباينة من الواحد والصفر، ويتم مسح الأشكال والصور إلكترونيا لتتحول إلى مجموعة هائلة من النقاط المتراصة، التي يمكن تمثيل موضع كل منها بقيمتي الإحداثيين السيني والصادي، وتمثيل لونها بكود رقمي مشتق من قائمة رموز تحوي كل الألوان ودرجاتها وظلالها، وكذا مقدار لمعانها، كما يتم أخذ عينات من الأصوات بفارق زمني قصير يتيح تمثيل نمط التغيير الذي يطرأ عليها، ويتم التعبير عن هذه العينات (تمثيلها) رقميا بالقيمة الكمية لسعة الموجة مقرونة بزمنها. وهكذا تتحول الكتابة والرسوم والأصوات والأعداد... إلخ، مع الكمبيوتر إلى متتابعات مختلفة من الواحد والصفر.

(٢) عرضت شركة إيدكس البريطانية المتخصصة في مجال هذه التكنولوجيا الحديثة، التي استغرق تطويرها عشرين عاما. وقام الكمبيوتر في العرض التجريبي ببث صورة معلمة الرياضيات كاثرين دارنتون رقميا من مدرسة جرافني في جنوب لندن إلى مركز المعرض في منطقة أوليمبيا في غرب لندن. وعلى الرغم من أن المسافة التي قطعها الإرسال الرقمي لم تتعد بضعة أميال، لكن كان من الممكن أن تكون المعلمة والزوار في أي مكان آخر يوجد فيه مدخل على الإنترنت، ولو كان على بعد آلاف الأميال.

(٣) فتحي غانم، الأفيال، مكتبة روز اليوسف، القاهرة ١٩٨١، ص١٠

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أنسُ المكان..

تأملات في جماليات المكان والعمارة

منذ سكوننا - ونحن أطفال صغار - إلى زاوية بين المخدة والجدار، أو بين مخدتين وشرشف ثخين، ولد في روحي روح اسمه (أنس المكان): خيمة ملفقة، أو عش حمام يسكنه البشر، وبعد ذلك تتابعت الأماكن ذات الأنس، ولا تزال، ولكن الغابر منها هو الأكثر أنسا!

منذ «يهل الجنة شتاكلون؟» حين كنا صغارا، نربض على الأرض، مقلصين أجرامنا يغطينا .. يكفينا .. يحمينا .. ذلك الشرشف الذي يهزه أترابنا المكلفون - ضمن اللعبة الطفولية المختلطة - بأن يهزوه فوقنا، ويخاطبونا متسائلين، ونحن تحت الشرشف الخفاق بالخضرة والهواء:

يَهْل الجنه شتاكلون؟!

شتاكلون؟!

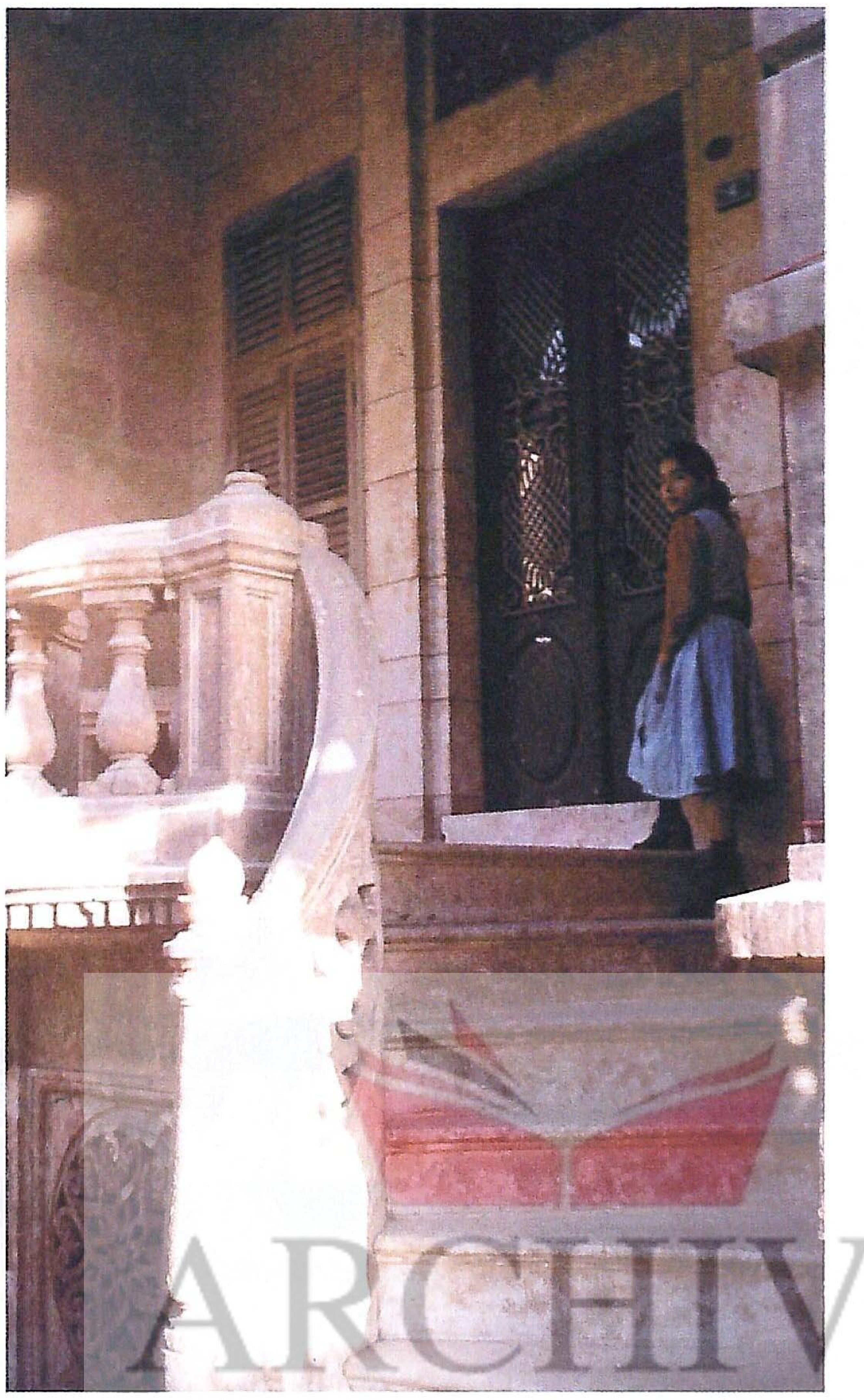
شتاكلون؟!

فنجيبهم - تخنقنا عبرة الفرح - مرددين:

خوخ ورمان!

خوخ ورمان!

مهدي محمد علي - سورية



بوابة المدخل في نهاية مدرج مرتفع

كنا نردد ذلك، ونحن نقلص أجرامنا (أجسامنا)، فيما أرواحنا تبتعد سعيدة مرحة، مرفرفة نحو أبعد الآفاق، إذ سيجيء دورنا، فنكون خارج المكان الأنيس، وأترابنا سيكونون تحت الشرشف بانتظار خفقانه، وسؤالنا المغنّى: «يا أهل الجنة شتاكلون؟»!.

منذ ذلك، خلق في روحي روح اسمه (أنس المكان)!

إن أنس المكان، عندي، هو أنس مطلق في الذاكرة، حتى لو كان من «وحشة المكان»، التي تصير في الذاكرة أنسا! فما بين المخدة والجدار، إلى ما بين مخدتين وشرشف ثخين، إلى السقاخانه، واستدارة السلم الحجري نحو الطابق الثاني، إلى الشناشيل والإرسي (أعني الكَبشكان، أعني النصية الشامية)، إلى الليوان والطارمة، إلى الشرفة و«سطح العالي»، إلى الطاق وساعة المدينة، إلى المنائر والقباب، إى مداخل البيوت، ومدقات أبوابها، إلى عتباتها والدروج التي ترتقي إليها، وأخيرا إلى كل الزوايا في كل ذلك.

وإن أنس لا أنس ذلك المشهد السينمائي الذي ضم النجمة المرهفة أودري هيبورن مع النجم المدهش (بيتر أوتول) في فيلم «كيف تسرق مليونا»، المشهد الذي جمع النجمين مختبئين في مخزن جد صغير، هو الزاوية الحادة تحت درج من أدراج المتحف الذي سيسرقان منه تمثالا صغيرا، قيمته مليون دولار، يختبئان - مضطرين - في هذا المكان المخصص لأدوات تنظيف الأرضية، سطل ماء وخرقة قماش لمسح البلاط، بداية يضيقان بالمكان الاضطراري، حيث لا مجال لأكثر من محط للجسد، محط ضيق، غير أنه مكان نجاة، ثم يصير - لطول المدة - مكان إقامة مؤقتة، (المكان الضيق المخصص للأدوات لا للبشر، يغدو فسيحا للتمطي لا ضيقا للإقامة).

خُلقت الوفا لو رُددت إلى الصبا

لفارقت شيبي موجع القلب باكيا

هكذا قالها المتنبي، ومثله أقولها نحو كل مكان عشت فيه حقيقة حياتية بسيطة وعظيمة، فكيف إذا كان المكان عظيما في ذاته، وفي بنائه وصرحه الخالد في العمارة والذاكرة؟! عظيما في أبنائه ومهندسيه، ومن أقاموه حجرا على حجر، أو زخرفا من خشب باهر؟!

لقد أصغيت - كما أصغى سواي - بالعين المتذوقة للأقواس والمنحنيات أكثر من المستقيمات والزوايا، قائمة كانت أم حادة، أم منفرجة، فلا أحب الزوايا إلا في تشكيل واحد هو تشكيل النجم أو النجمة، وغالبا ما أحب، حتى هذه، على شكل خطوط وزوايا غير منتظمة، ذلك أن الفن الحق والباهر هو الذي يخدم النظر، ويسترضيه، ويلاينه، ولا يفرض عليه فرضا، ولطالما كان الخط المنحني هو الخط المحبذ، لأنه يتدرج بالنظر ولا يفاجئه..

يقول جان ماري جويو في كتابه «فلسفة الفن المعاصرة»: «لئن كنا، في إدراك الأشياء المنظورة الملموسة مثلا، نفضل الخطوط المتموجة المتثنية، على الخطوط المتكسرة المتقطعة، فلأن إدراك الأولى يتطلب من عضلات العين عملا أقل، فما تحتاج العين حين تتابعها إلى وقف حركتها فجأة، أو تغيير اتجاهها على حين غرة، شأنها حين تتابع خطا متكسرا متذبذبا. نلاحظ أن جميع الكائنات الحية، من حيوان ونبات، تمثل في حركاتها، بل في تركيبها، الخط المتموج».

ومن ذلك كانت القباب (منحنيات) ومثلها أقواس النصر، وأقواس اللواوين، وحياض المياه، وغير ذلك كثير، إنها لا تعدم الأشكال الهندسية الحادة (النجوم والأشكال الرباعية والخماسية والسداسية والسباعية والثمانية) ولكن التكوينات العامة تظل محض منحنيات تستدرج النظر، وتتدرج من أجله، فهي لا تفاجئه فينفر، بل تستدرجه وتسترضيه فيهفو.

هنا تجب الإشارة إلى أن الزوايا القائمة والحادة طرأت على فن العمارة لأسباب نفعية في علم الهندسة النفعية التي صارت تدبر أمورها بما يناسب ما هي مستعدة لبذله، بدلا من بذلها ما يحتاج إليه النظر البشري، كانت العمارة مرتبطة بوظائفها الروحية والحيوية، بعيدا عن الاقتصاد والربح والعجلة، على رغم توفرها على الذكاء المقتصد والربح العميم إنسانيا، مع اختصار في الزمان. كانت العمارة تلبي حاجة الروح إلى الدعة والاطمئنان والاسترخاء والشعور بالأمان، من خلال محاكاتها للطبيعة الرحيمة، من ذلك نرى أن أماكن العبادة، مساجد كانت أم كنائس، أم أديرة، أم غير ذلك، مبنية على مبدأ المنحنيات، بسيطة كانت أم مركبة أم خارقة، مسجدا طينيا، أم جامعا رخاميا، كنيسة هائلة، أم ديرا منعزلا في جبل، فلا يكون ذلك بمستطيلات أو مربعات أو زوايا مباشرة، بل إن هذه المستقيمات والمستطيلات والمربعات وكل أنواع الزوايا تندرج باعتبارها تفصيلات ضمن بانوراما الهيكل المبني، وهذا الكلام لا يخص الأبنية الدينية فحسب (على رغم كونها نموذجا أمثل للتوضيح)، بل إن ذلك ينبغي أن يكون لكل بناء، ولكن حركة الحياة المادية الاستهلاكية بدأت - منذ زمن غير بعيد وغير قريب أيضا - تأخذ سمتها في حياتنا، فصرنا - بسبب حضارتنا الجديدة - نلجأ إلى الجاهز بدلا من المطلوب المحدد، في المكان المحدد والزمان المعين والغرض المعين، صرنا - بل صُيرنا نحن أهل الشرق - نقبل بالبناء العمودي، بدلا من البيوت المستقلة، ونرضى - لأسباب كثيرة - بالعيش في القبو الذي لا يرى الشمس ولا تراه، بل هناك أناس يرسلون أبناءهم الصغار إلى رياض أطفال في القبو الثالث نحو ظلمة الأرض ورغامها!

ولأننا لم ننتفض لكرامة عمراننا (كرامة روحنا)، حق علينا العيش في هذه البيوت المقيتة، مثلما يحق لي - الآن - أن أستعيد تلك البيوت الثقات التي تولد الحياة، وتقدح الأمل، وتورث السعادة والدفء، وتدعو إلى التأمل ... فالعمل ... فالإبداع!

> بدأت حركة الحياة المادية الاستهلاكية تأخذ سمتها في حياتنا، فصرنا نلجأ إلى الجاهز ونرضى بالعيش في القبو الذي لا يرى الشمس ولا تراه، ونقبل البناء العمودي بدلا من البيوت المستقلة

كيف نمضي إلى البيوت لا من أبوابها، بل من بواباتها؟

نحدق في البوابات، وكيف صممت ووظفت، لتكون مثل من يستقبلك وأنت تتقدم نحوها، تستقبلك البوابة كما لو كانت بشرا يعرفك، فيقدم ما يراه مناسبا لك، مثلما يقدم لك فكرة أولى عن روح المكان، وأهل المكان، فثمة بوابات بباب واحد بسيط خالٍ من الأبهة، وثمة أخرى بدرج وسط، يقود إلى درجين على الجهتين، يؤديان إلى فسحة قدام باب المكان، أو أبوابه المتعددة: ثلاثة، أو أقل، أو أكثر، وغير ذلك بوابات لها درجان على الجانبين، يلتقيان في تلك الفسحة أمام الباب أو الأبواب المتعددة، وغير ذلك بوابة لا تقول لك ما قالته تلك البوابات، بل هي بوابة أبهة لروح بنائها، ولتحيتك، ولكنها غير مستعدة لاستقبالك في أي وقت، إنها بوابة مصرف، أو متحف، أو ما شابه، وبالمناسبة فإنه لم يدر في خلدي، يوما، أن أرى أبواب الجوامع مغلقة، كيف لبيوت الله أن تغلق أبوابها في وجوه عباده؟! ولكنها - ويا للأسف والويل - مغلقة هذه الأيام، بل هي تغلق في وجه أي متأخر عن موعد الصلاة بدقائق.

وثمة أبواب مثل بوابات السجون والمعتقلات، ولكنها جهزت هكذا، ربما لأنها لا تريد أن توحي بما في داخلها من غنى، خوف الطامعين، أو رجما للحاسدين، فبدلا من وضع نعال الطفل العتيق على جبهة الباب في وجه الطارق، وبدلا من وضع رأس الوعل، أو حدوة الفرس، يجعلون الباب الخارجي حديدا عاديا على سياج عادي، وما وراء السياج لا يعلمه إلا المقتربون،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مقاصير تزين الواجهة

بوابة بمدخل متفرع

والمتقربون وأولو العلم بالمكان، فوراء الأكمة ما وراءها.

قد يكون خلف ذلك آيات معمارية باهرة، وقد تكون هنالك عتمة بأضواء خافتة، وأثاث عتيق بموديله، وعتيق بأهله، والمستعملين له على مر السنوات، لا يعلم عددها إلا الله والذين يلجون هذا المكان المحفوف بالأسرار.

وهناك أبواب وبيوت مستقلة تقول بزخارفها وهيبتها ما لا تقدر عليه أعظم البوابات والأسيجة والبنايات العالية الخارقة، ثمة أبواب تشغلك بتطاريزها المعقدة التي تنسيك نفسك وأغراضك ونواياك، فتقعد أمام سحرها وسرها ملوما محسورا (ولا تدري)، لأنها ليست لك، إنها لما وراءها من مكنونات ومكونات، إنها تعبر عن نفسها التي لا تريد لها أن تكون مجانية، بل خاصة خاصة، حتى درجة الغموض.

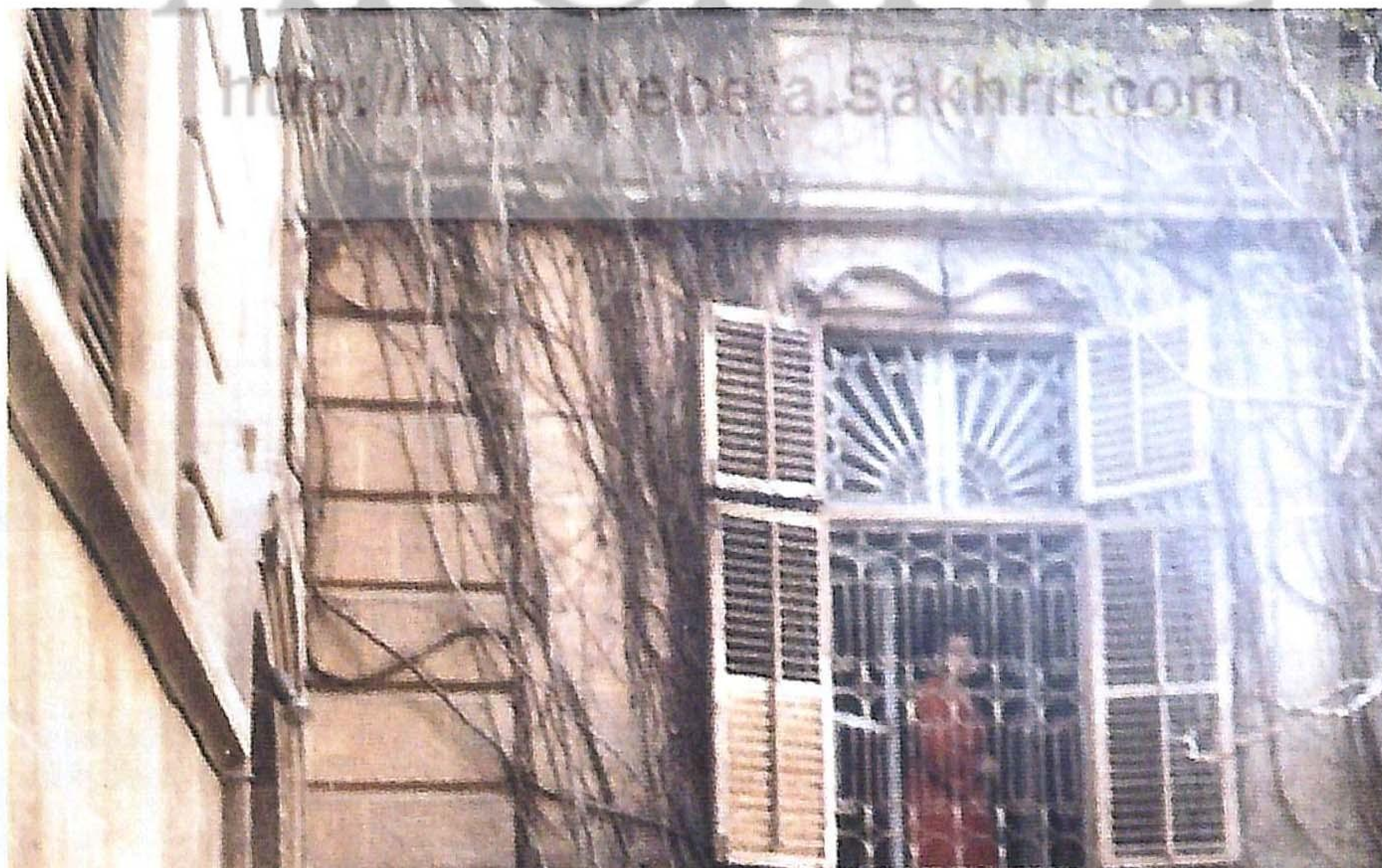
ومثلما توقفنا أمام الأبواب والبوابات التي تقول غير قليل عما وراءها، ولكنها تحجب الكثير من ذلك الما وراء، هنا سنرفع أنظارنا أعلى من الباب، فنرى الأطناف والشرفات والمقاصير.

والأطناف هي (الشناشيل) المعروفة بهذا الاسم في العراق، وهي (المشربيات) المعروفة في مصر، ثم في معظم البلاد العربية، وهي الجزء البارز من البناء في طابقه فوق الأرضي، وهو أصلا وغالبا من الخشب المتشكل أشكالا هندسية جميلة ومرهفة، والناظر إليها من الخارج لا يرى شيئا مما وراءها في داخلها، بينما الناظر من داخل المكان يرى كل شيء خارجها بوضوح من فتحة واحدة صغيرة، فهي كالعين السحرية تجذب لعينه المنظر الأشمل للزقاق، فالشارع، فالحي، وربما الأفق البعيد.

للطنف (الشناشيل/المشربية) متعتان: متعة للناظرين إليه من الدرب، وأخرى للناظرين من خلاله إلى الدرب، والدروب، فالحي، وربما الأفق البعيد، والمتعتان مختلفتان، على رغم أن منشأهما واحد هو الطنف، فالناظر إليه يرى فيه جمالا مبعثه مادة الخشب وفنون تخريمها وهندستها الباهرة، لأنها يدوية وعلى الخشب، فهي محاكاة للطبيعة، لأنها من مادة الشجر الذي يكون جوارها زينة لها، وتكون هي جواره احتفاء به. أما الذي ينظر من داخلها، فله متعة أن يرى ولا يرى، وإن ما يراه هو حق عام، مثلما هو حق عام ما يراه السائر في الدرب حتى يبتهج بجمال هذه الأطناف، دون أن يرى ما هو خلفها من خصوصية وأسرار.

والطنف إنما هو نافذة كله، فهو خشب مخرم يطل على خارجه، ولكنه نافذة كبرى لها نوافذ صغيرة، هي

"الشرفات ليست البلكونات كما يتوهم عامة الناس، إنما هي نتوء يخرج من البناء على ارتفاع طابق أو طابقين، لتسكن إليه الطيور والعصافير والبلابل، من القاطنة المكان أو المارة به أو المستريحة في كنفه"



شبح امرأة خلف النافذة

«البنجرة» في شناشيل العراق، وهي «الأبجور» في أطناف بلاد الشام، تفتح هذه النافذة التي هي من جنس كيان الطنف، لغرض الإطلالة المعلنة، أو للنداء والحوار مع خارج البيت، أو مع البائع الجوال ... وتفتح أيضا من أجل مزيد من الضوء والشمس والهواء.

وثمة أجزاء من الطنف عامرة بالزجاج الملون الذي تتفاعل ألوانه داخل تلك الغرف التي تتزود من نعم الطبيعة بنعمة خاصة لا يعرفها سوى المقيم خلف هذا الطنف، نعمة ضوء النهار وشعاع الشمس ملونا بألوان من الزجاج الذي يكتنزه الخشب المشغول شغلا باهرا كحياة البشر، وسوى مبدعي الزجاج وصانعي الخشب ومزخرفيه.

الشرفات، ومفردها «شرفة» هي محط ومحطة للطيور والعصافير والبلابل، فهي ليست «البلكون أو الفرندا» كما يتوهم عامة الناس، لأن الشرفة شيء مختلف عن «البلكون» الذي هو «المقصورة» بلغتنا العربية، والشرفة إنما هي نتوء يخرج من البناء على ارتفاع طابق أو طابقين لتسكن إليه الطيور والعصافير والبلابل وما إليها من القاطنة في المكان، أو المارة به، أو المستريحة في كنفه، ولقد تفنن أهل بلاد الشام في هيئات هذه الشرفات، حيث إن أصنافا منها هيئت كي تؤوي الطيور عند حاجتها إلى ذلك، ويمكن لها أيضا، أن تقيم فيها، وتبيض ويفقس بيضها طيورا وعصافير وبلابل، وما إليها، وهذه الشرفات إما أن تكون مطلة على الدرب، أو مطلة على باحة البيت، أو على فنائه.

والشرفة موجودة، منذ قديم الزمان في كل البيوت، في القصور الباذخة، مثلما في البيوت البسيطة الفقيرة، ربما يجعلها الفقراء محبة بالطيور، ويجعلها الأثرياء زهوا بالطيور ولونا من ألوان القرى والثراء، ولقد حفلت بها قصور بني العباس، وتغنى بها الشعراء، وبما يحط عليها من الطيور المقيمة أو العابرة.

أما المقاصير ومفردها «مقصورة» فهي «شرفات» الناس، قاطني البيوت وضيوفهم، يجلسون فيها مطلين على خارج البيت، أو على باحته أو فنائه، أو أرض دياره، أو حديقته الأرضية، فالمقصورة توفر إطلالة هنيّة للبشر المقيمين في المكان، والمقصورة بذلك، تكون مكانا مختارا للاستمتاع بخارج المكان، أو للاستمتاع بمحيط المكان القريب، أو البعيد، وخصوصية المقصورة تتأتى من كونها ليست نافذة في غرفة مطلة، ولا طنفا مطلا، بل هي مكان معلن الوظيفة، وهو مكان إقامة، وإن كانت مؤقتة، ولكنها محسوبة المتعة والفائدة، ثم إنها مكان استرخاء وتأمل ونظر ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تعد «قصبة» الجزائر صرحا تاريخيا، حيث صنفت بمجموعها ضمن فهرس التراث العالمي لهيئة اليونسكو. كما تعد، من حيث شكلها العمراني المتميز، نتاج فن معماري محلي آت من مهارة عريقة طبعتها حضارات ازدهرت بسماتها المتعاقبة.

محمد عبيدو - سورية

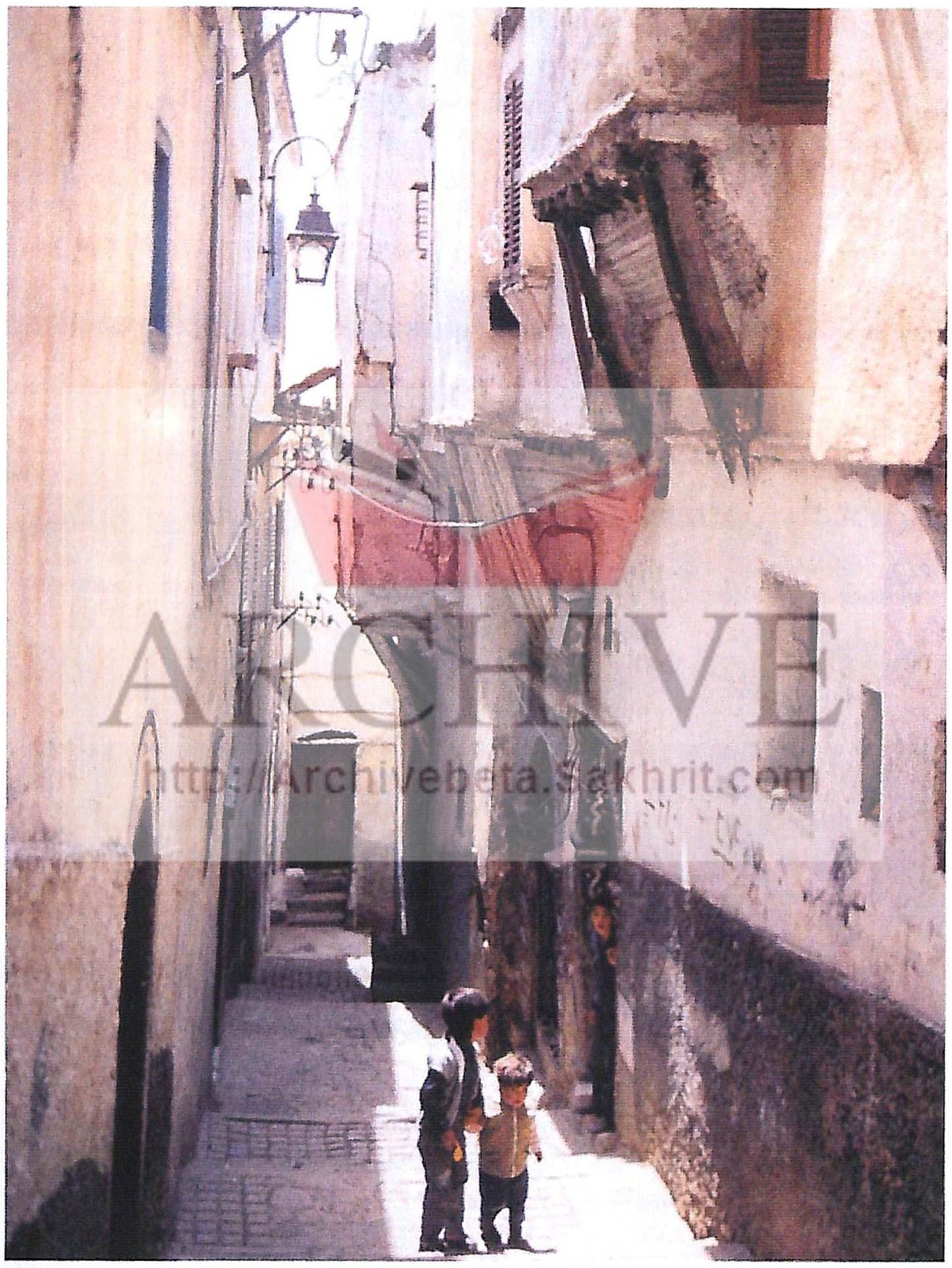
القصبة.. قلب الجزائر الأبيض

لاتزال «القصبة» تنطوي على ما يقارب ألف دار من العهد العثماني، من شأنها أن تسترجع وتنقذ من الانهيار، وتمثل في مجملها ما يعادل ستة آلاف وحدة، توزعت بين المساكن والتجهيزات والأنشطة الحرفية المتكاملة، لكن «القصبة» تمثل بشكل خاص إطارا لذاكرة تاريخية، ولثقافة متميزة، ولنمط من الحياة له ميزة خاصة، وهي رمز لمجتمع عرف كيف يقاوم محاولات الإدماج الثقافي أمام الاستعمار، مما ساعدها على صيانة شخصيتها وقيمها، واستقلالها.

إلى ذلك فإن «القصبة» من حيث وضعها الجغرافي، وموقعها الانحداري من ربوة عالية تشرف على خليج الجزائر، وتتمتع بأطر تخيلية، ألهمت العديد من الفنانين والمبدعين بالكثير من الأعمال الفنية.

تحتوي القصبة على بيوت عديدة حُولت إلى متاحف، وجوامع بعمارة متميزة تحتفظ بطابعها الخاص، وبذلك الجمال الأخاذ الذي تعكسه محاريبها ومآذنها.

من أهم مساجد القصبة التاريخية مسجد كتشاوة، وكلمة «كتشاوة» تعني: هضبة المعز، إذ يذكر هذا الاسم بالحالة القروية التي كان عليها المكان قبل تعميره، وعلى الرغم من التشويه الكبير الذي تعرضت له أجزاء كبيرة من هذا المعلم المهم، فقد بقي من أشهر المساجد في مدينة الجزائر. وهذا البناء موجود منذ القرن الرابع عشر، وقد أعيد بناؤه بالكامل من قبل حسان باشا سنة ١٧٩٥، حيث حفظت الرسوم والنقوش ثراء الزخرفة ورحابة قاعة الصلاة بأعمدتها الرخامية العظيمة وأخشابها المنقوشة الرائعة. إضافة إلى المساجد، تتشكل المعالم التاريخية لقصبة الجزائر من القصور والمنازل المتناثرة هنا وهناك ضمن سلسلة رائعة من التحف المعمارية، ذات النسق الهندسي المميز والمتنوع في آن واحد، وربما تمثل أشهرها في قصر الأميرة عزيزة ودار خدوج العمياء.



الحي القديم نواة القصبة

وتقع هذه الدار الأنيقة التي أصبحت متحفا للفنون والتقاليد الشعبية في شارع سوق الجمعة بالقصبة السفلى بالقرب من ساحة الشيخ ابن باديس، وفي مركز مدينة الجزائر. ويعود تاريخ هذه الدار إلى القرن الخامس عشر وقد اشتراه «الداي» حسان خز ناجي سنة ١٧٨٩ لابنته خدوج العمياء. وتذكر الحكاية أن هذه الأميرة الرائعة الجمال أصيبت بالعمى، حينما كانت تنظر بإعجاب إلى جمالها في المرآة، ولايزال الزخرف الجميل والأعمدة الرخامية والسلالم تشهد بجمال هذا المبنى.

فالقصبة التي تعد النواة التاريخية للعاصمة الجزائر، هي بهذه الصفة، فضلا عن دورها كمنطقة سكنية، تمثل موقعا ثقافيا ممتازا يعد في امتداد مع طابعه التاريخي، أمرا ضروريا لا غنى عنه لعاصمة تتوق إلى الاضطلاع بدور حاضرة إقليمية ومتوسطية.

ولا يمكن لهذه الحاضرة أن تضطلع بدورها إلا إذا قامت بمهامها ومسؤولياتها الاقتصادية والاجتماعية والثقافية. إن قصبة الجزائر باعتبارها جزءا لا يتجزأ من العاصمة، ونواتها الإقليمية قادرة على الإسهام في هذا المطمح، على أن تكون هناك خطوات ذكية ومدروسة لتحقيق إصلاحها وإعادة تأهيلها.

وبإطلالة على تطورات القصبة منذ سنة ١٩٦٢، حسب مصادر محافظة الجزائر الكبرى، نجد أنها كانت تشتمل في سنة ١٩٦٢ على ١٧٠٠ مبنى موزعة كالآتي:

- ٥٠٠ مبنى على النمط الكولونيالي تقع أساسا في القصبة السفلى، وعلى جوانب محاور الضواحي.

- ١٢٠٠ مبنى من النمط التراثي الوطني أو المحلي في حالة جيدة بشكل عام.

وفي العام ١٩٩٢ نلاحظ أنه لم يبق من المباني كولونيالية النمط سوى ٤٥٠ بناية، ومن المباني تراثية النمط البالغ عددها ١٢٠٠ مبنى، هُدم نحو ٢٥٠ مبنى وأفرغ ٤٥٠ مبنى من سكانه وسدت منافذها بأسوار، لكنها أصبحت مشغولة مرة أخرى من دون وجه قانوني بنسبة ٥٠ في المائة، ورُمم ٥٠ مبنى، فيما لا تزال ٢٥٠ بناية أخرى مسكونة من مالكيها ومصونة، و٢٢٠ مبنى هجر السكان والمالكون معظمها، ومشغولة بشكل مفرط واعتباطي بسكان آخرين على الرغم من التدهور الذي أصابها، وبخسرانها ٢٥٠ مبنى، أصبحت النواة التراثية في القصبة سنة ١٩٩٢ تفرض على الحكومة الجزائرية حدا أدنى قوامه ٧٥٠ من المباني الواجب ترميمها ومعالجتها.

أما السكان فوقفوا موقف العاجز في الفترة الأولى أمام ما يجري من فصول التدهور، الذي زادته استفحالا مبادرات المؤسسات الحكومية السلبية.

وعلى الرغم من أن قصبة الجزائر تحتل موقعا جغرافيا وإستراتيجيا ممتازا، من حيث إنها تشكل مركز الثقل في العاصمة، والمحور الرئيسي للتجمع الحضري لمدينة الجزائر، والفضاء المجاور لمينائها، إلا أنها، ومع ما تنطوي عليه من أسباب النجاح، لا تشارك إلا بنسبة ٢٠ في المائة من النشاط الحضري الشامل في العاصمة وبنسبة ٧ في المائة في النشاط المينائي.

في المقابل، ساعد هذا الموقع الممتاز، وبصورة موازية وعلى «الهامش» خلال السنوات الأخيرة، على نشوء اقتصاد غير رسمي غاية في الأهمية، وعلى تعزيزه ودعمه وإعادة استثمار عائداته خارج القصبة.

وقد شجع على انتشار هذا الاقتصاد غير الرسمي وجود فضاء كبير من سوء التشغيل (نسبة البطالة تقارب ٣٨ في المائة)، وغياب هياكل المراقبة والتأطير، والحالة المزمنة لسوء التجهيز والإدارة في هذه المنطقة من العاصمة.

وزاد تفشي هذا الاقتصاد الهامشي في إقصاء هذا المجال الحضري عن طريق نمو ظاهرتين واضحتين، تتعلق إحداهما بنشوء تنظيمات ذات نمط «شرير» وبانتشارها، وتمحورها أساسا حول حركة التدفقات المالية المهمة الخالية من الرقابة، وتستثمر في دوائر الاتجار بالمخدرات والكحول، إلى ما هنالك من المنتجات والأنشطة المحرمة، وتتعلق الثانية باستغلال أيد عاملة من الأطفال وبأجور زهيدة تتحول أكثر فأكثر إلى استغلال وحشي.

على أن هاتين الظاهرتين كانتا مرتعا خصبا للجماعات الأصولية، التي استفادت من هذه الشبكات في طور تكونها الأول، ما شكل تمهيدا لامتداداتها إلى جميع أنحاء العاصمة.

وتُعد كثافة السكان في هذه المنطقة الأكبر في البلاد، إذ يبلغ عدد سكانها حاليا قرابة سبعين ألف نسمة متجمعين على نحو ٥٠ هكتارا.

وهذا العالم المنكمش على ذاته، أصبح بفعل الافتقار إلى هياكل تسيير ملائمة، وبسبب عدم الاهتمام، وتحت تأثير الإفراط في استعمال الفضاءات المشتركة، تحول شيئا فشيئا، إلى «غيتو» للسكان المقيمين، وإلى عالم مخيف يعزز حالة خرابه ومستوى فقدان الأمن فيه تفاقم التهميش، ويقضي على كل مقصد لدى أصحاب القرار في مجال التأطير والاهتمام.

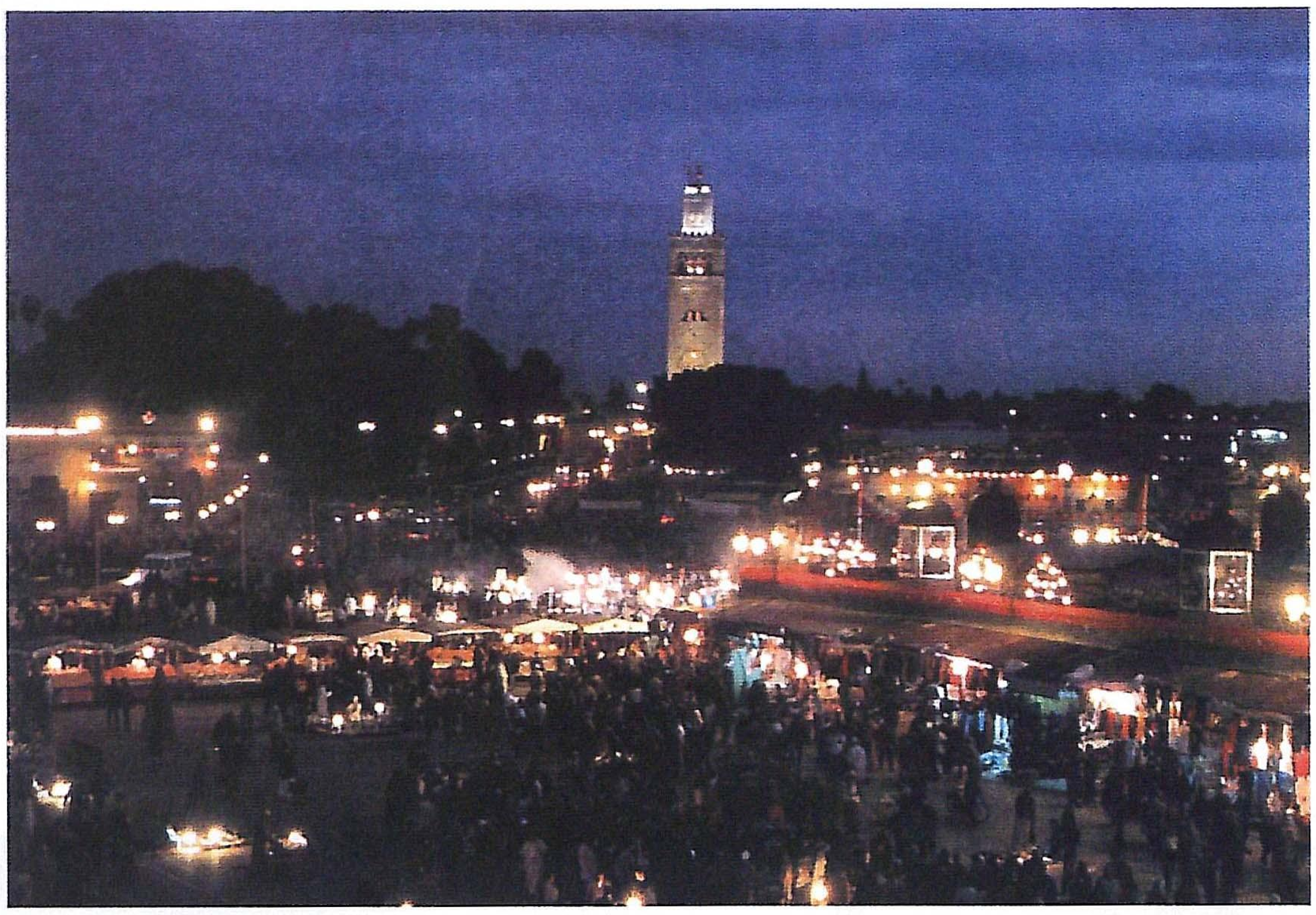
ولا غرو أن يكون الأطفال هم ضحايا التهميش في هذا الوضع الذي وصلت إليه القصبة من الفوضى والتخلف. ومع الغياب الكامل للمصالح والخدمات العامة تحول الأمر إلى الكآبة والإهمال والتخلي، وأخذ التنظيم الاجتماعي الذي كان منسجما مع التنظيم الفضائي والمورفولوجي للمنطقة، يتفكك شيئا فشيئا، ما أدى إلى تصدع الخلية العائلية، ونشوء فراغ ثقافي واضح ◆

”
تعد القصبة النواة التاريخية للجزائر، فضلا عن دورها كمنطقة سكنية تمثل موقعا ثقافيا يُعد، في امتداد مع طابعه التاريخي، أمرا ضروريا لعاصمة تتوق إلى الاضطلاع بدور حاضرة إقليمية ومتوسطية
“

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قال الكاتب والروائي الإسباني الشهير: «خوان غويتسلو»: «لا حدود تفصل بين ما هو واقعي وما هو متخيل في هذه الساحة، لذلك فهي أشبه بأثر أدبي من تأليف جماعي أو لمؤلف مجهول، كما هي الحال في حكاية ألف ليلة وليلة...»

عبدالرحيم أحمد الجباري - المغرب



ساحة الفنا

اليونسكو اعتبرتها ملكا للإنسانية

ساحة «جامع الفنا» في مراكش

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يرجع الفضل الكبير إلى هذا الأديب في إخراج القرار الذي اتخذته منظمة «اليونسكو» يوم ١٨ يونيو ٢٠٠١ الذي ينص على اعتبار ساحة جامع الفنا في مراكش تراثا شفهيا للإنسانية.

لقد أصبح هذا القرار الدولي حافزا قويا لكل الفاعلين في الميدان الثقافي والفني على الصعيدين المحلي والوطني، للحرص على هذا التراث الشفهي من التمييع والتشويه والضياع والاندثار، كما صارت مطالبته بتوسيع دائرته وإعداد وتكوين المزاولين لشتى الفنون الشفهية الممارسة بهذه الساحة، فما ساحة جامع الفنا؟

تتميز مدينة مراكش عن سائر المدن المغربية بكثرة معالمها التي تأخذ بلب السائح العربي والعجمي، فهي مدينة الأبواب منها: باب الخميس، وباب دكالة، وباب فاس، وباب أغمات، وباب العرائس، كما تشتهر مراكش بكثرة المساجد والمدارس والقصور التاريخية، مثل مسجد الكتبية، وجامع ابن يوسف، ومن قصورها ذات الروعة وجمالية الفن قصر البديع ثم قصر الباهية، ثم حدائق المنارة الشهيرة.

إلا أن ساحة جامع الفنا تظل على رأس المعالم السياحية بمدينة مراكش، التي هي فضاء شاسع لا يبلغ السائح المتجول مداها لبعد ما بين قاصيها ودانيها، وحلقات هذه الساحة تثير فضول وغريزة حب الاستطلاع للسائح فيظل يتنقل من حلقة إلى أخرى يأسره سحر الكلمة وثقافة شفهية متعددة الأنواع والأنماط.

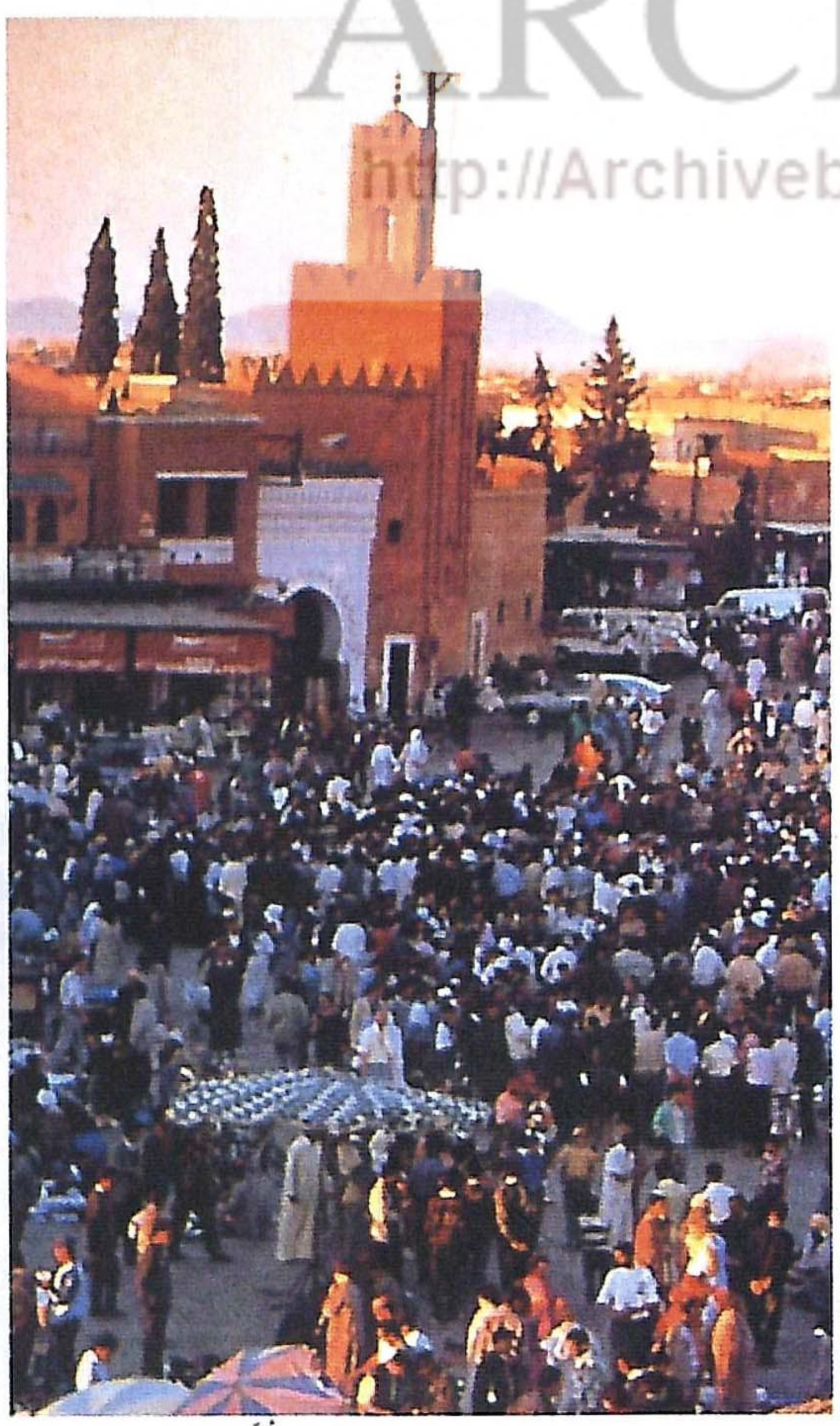
ساحة جامع الفنا هي ميدان لعرض حفلات شرقية متواصلة طابعها الكلمة الشفهية التي يتلقاها المتحلقون في إعجاب شديد، ووسيلتها «الحلقة»، التي يقيمها رواة الحكايات والسير والغزوات البطولية والأساطير، تقام على جانبهم حلقات أخرى للوعاظ ومروضي الأفاعي والحيوانات، وحلقات أخرى لممتهني الطب الشعبي، وتسمع على مقربة منها نغمات الأجواق الموسيقية من نوع العيطة الحوزية والجبلية والأمازيغية والسوسية، وترى بجانبهم بائعي الكتب والمهرجين وأشكالا كثيرة من الفرجة والتسلية والوعظ والإرشاد تعتمد كلها على الكلمة والحركة والموسيقى. وعلى هامش هذه الحلقات التي لا يستطيع السائح التمتع بها واستيعابها جملة في يوم واحد، تقام مطاعم في الهواء الطلق تعرض عشرات من أصناف فنون الطبخ المغربي الذي لا يخطر على بال المتجول السائح في هذه الساحة العجيبة!

تقيم الفعاليات الثقافية بمدينة مراكش يوم السادس من يوليو من كل سنة مهرجانا وطنيا للفنون الشعبية، فتستضيف فضاءات ساحة جامع الفنا وقصر البديع عشرات الفرق الفولكلورية تعكس التنوع الثقافي والجغرافي الذي يتميز به المغرب في نظام فني جميل، يجد فيه السياح على مختلف جنسياتهم والمهتمون بالتراث الشعبي الشفهي فرصة لالتقاط صور تذكارية وتسجيل أشرطة الفيديو.

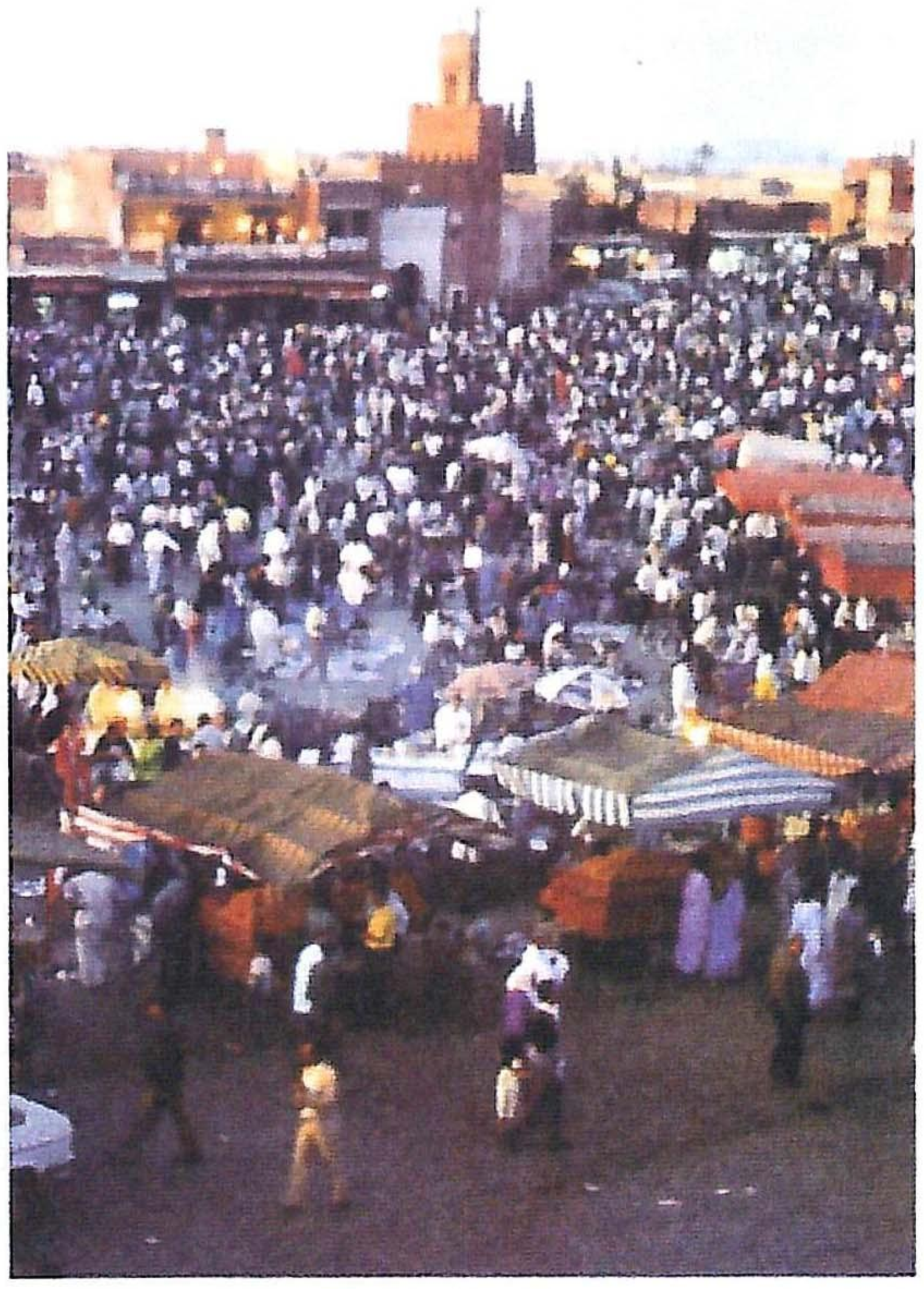
كما تقام على هامش المهرجان وفي رحاب جامع الفنا معارض للفن التشكيلي يشارك فيها فنانون مغاربة وأجانب، ومعارض للزربية المغربية والحلي وأدوات الصناعة التقليدية الجلدية والمعدنية.

وللمحافظة على فضاء جامع الفنا كتراث شفهي للإنسانية، وتوخي استمراريته يجب على المشرفين توسيع دائرته وتكوين الممارسين لفن «الحلقة»، والرواية، وإحياء بعض أنواع «الحلقة» التي باتت مهددة بالانقراض مثل حلقة «المصاقلية» التي تقوم على المسابقة باستعمال العصي.

على ضوء ما سبق تظل مدينة مراكش بكل معالمها وساحاتها، كما قال الأديب المغربي محمد العربي الخطابي: «لا أبالغ إن قلت إنه لا وجود لمدينة تنتصب فيها المفارقات والمتناقضات كما تنتصب في مراكش الحمراء» ◆



الساحة تعج بالانشطة والسوّاح

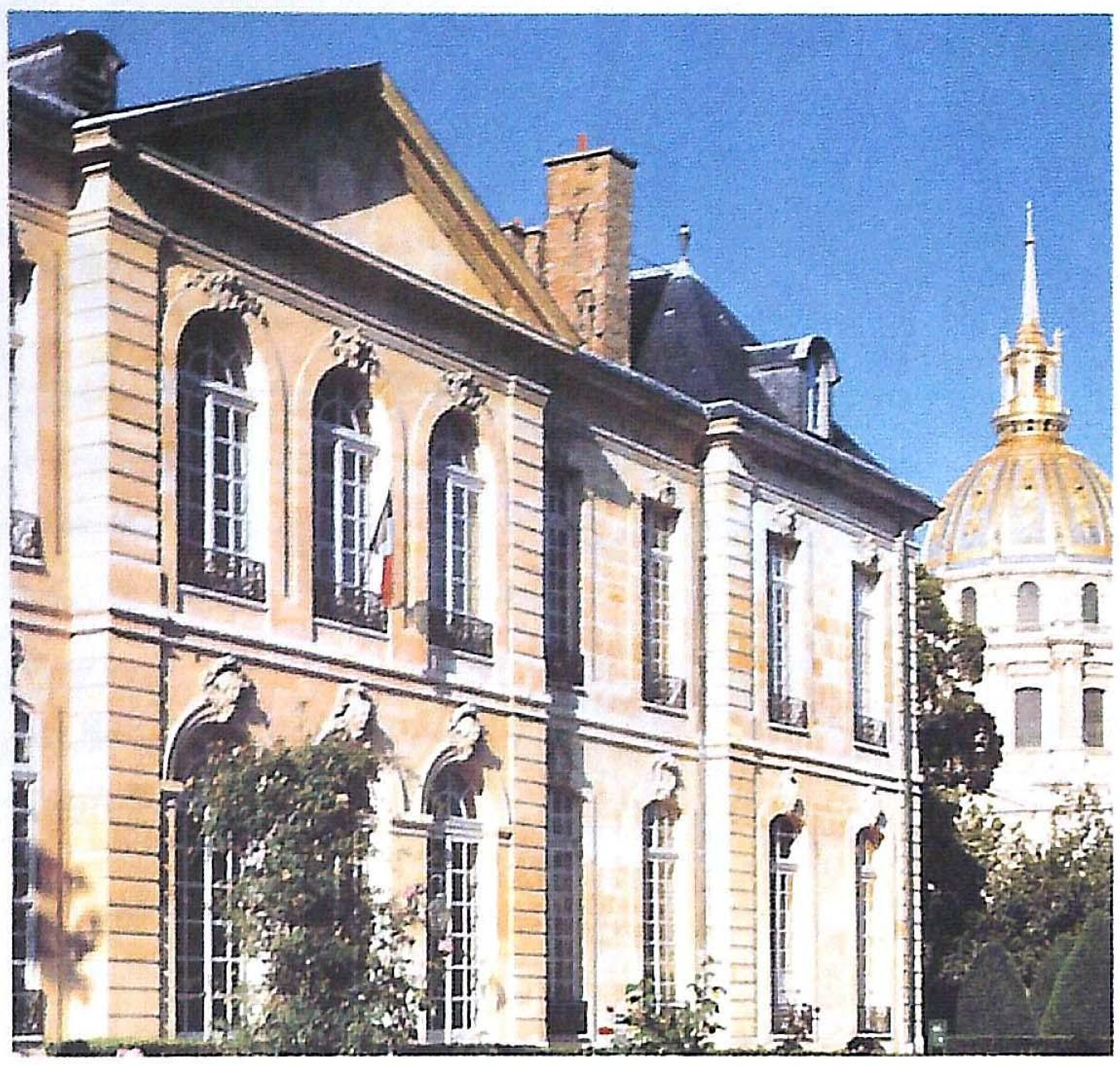


المهرجان الفولكلوريا لمتنوع

”تظل ساحة جامع الفنا على رأس المعالم السياحية في مدينة مراكش، وهي فضاء شاسع وميدان كبير لعرض حفلات يقيمها رواة السير والحكايات“

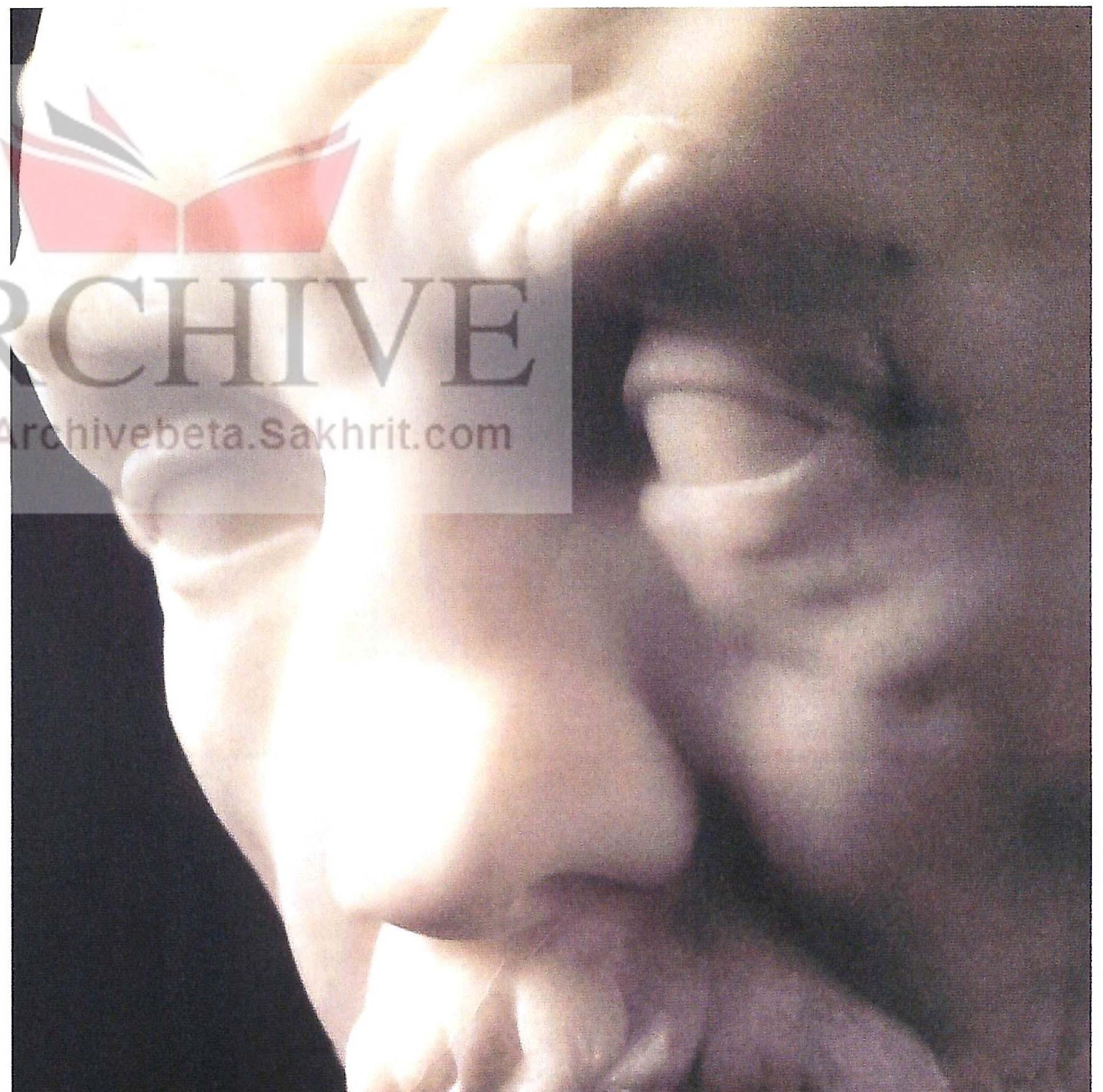
متحف «رودان» الكائن في الدائرة السابعة من باريس، المكون من طابقين وسبع عشرة غرفة بأحجام مختلفة، ويحتوي على منحوتاته وبعض رسومه وتخطيطاته يختزل مسيرة ذلك الفنان الفرنسي الذي تدل بصماته على فن القرن العشرين في فرنسا وفي أوروبا.
القبلة، بوابة الجحيم، المفكر، الفجر، والمنحوتات الأخرى ماذا تقول؟ وماذا يقول متحف رودان؟

باريس - فوزي الشلق



متحف رودان

متحف رودان شاهد على عظمة فنان



النحات الفرنسي رودان

يعتبر النقاد والدارسون المتخصصون في الفن أن منحوتات فرنسوا أوغست رينيه رودان في صورها وأشكالها وأحجامها، رموز فنية كلية تحقق فيها ما لم يتحقق لدى أي فنان عالمي. وحين نستدعي أسماء منحوتات رودان: القبلة، بوابة الجحيم، المفكر، الفجر وبلزاك وسواها من الأسماء نجد أنفسنا غير مضطرين إلى الإشارة إلى اسم رودان والتذكير به.

فهذه المنحوتات تجاوزت حدودها الفرنسية وبلغت من الشهرة ما بلغته «السمفونية الرعوية» لبيتهوفن. و«الكوميديا الإنسانية» لبلزاك، و«السمفونية الرائعة» لبرليوز، ورواية «أوليس» لجيمس جويس و«العجوز والبحر» لإرنست همنجواي.

ولد رودان في باريس في ١٢ نوفمبر/ تشرين الثاني من سنة ١٨٤٠ وتلقى في حياته الدراسية العلوم الدينية، ثم بدأ يرسم في سن التاسعة من عمره منصرفا في ما بعد إلى دراسة الفن. وفي سنة ١٨٥٧ كان لقاؤه بالنحات الفرنسي ماندرون الذي نصحه بالانصراف إلى دراسة النحت في معهد الفنون الجميلة بباريس. غير أن المعهد رفض قبول رودان في أروقته ثلاث مرات متتالية معللا الرفض بأن أسلوب رودان متأثر جدا بمدارس القرن الثامن عشر والأساليب التي كانت سائدة في ذلك القرن.

إزاء فشل رودان في الدخول إلى معهد الفنون الجميلة، انصرف إلى العمل الفني في أحد محترفات الديكور في العاصمة الفرنسية. إلى أن تمكن من إنجاز أول عمل نحتي في سنة ١٨٦٠ وكان تجسيدا لوالده. ثم لم يتوقف عن النحت إلى أن أصبح عضوا في اتحاد الفنانين للديكور الذي كان يضم رسامين كبارا مثل «دولاكروا» الرسام الفرنسي الرومنطيقي الذي عرف في رسومه الطبيعية، والذي شكلت المرحلة المغربية محطة في فنه، و«تيوفيل غوتييه» الكاتب الفرنسي البارناسي الذي عرف بنزعته «الفن من أجل الفن». وقد كان لحضور رودان إلى جانب «دولاكروا» و«غوتييه» وآخرين، تأثيره في حياة ذلك النحات الذي بدأ يستعيد ثقته بنفسه وبنحته.

عانى رودان من موقف النقد والنقاد ومن السلطات الفرنسية الرسمية ومن الجمهور الذي لم يعترف بأهمية ما ينجزه من منحوتات حتى كان التحول الرسمي في سنة ١٨٨٠ وما تلاها في سنة ١٩٠٠.

وإذا كان رودان قد أحب أن يعيش ويعمل في منطقة «مودان» القريبة من باريس وفي مناخ فني وإنساني متواضع، فإنه أحب في وقت لاحق أن يقيم متحفه في «قصر بورين» الكائن في قلب باريس والذي تحيط به حديقة تصل مساحتها إلى حوالى ثلاثين ألف متر مربع. وقد تحوّل هذا القصر في سنة ١٩١٩ إلى متحف رودان، وبعد سنتين من وفاته، ومعركة سياسية لم تفسح في المجال لعيني ذلك النحات العالمي أن تريا متحفه الذي يفتح اليوم أبوابه أمام الجمهور والمعجبين لرؤية منحوتات تمثل بحضورها الطاغي تفردا لم تعرفه باريس قبل رودان.

الرقم ٧٧ هو الذي يقود إلى شارع «فارين» في الدائرة السابعة من باريس أي إلى «قصر بورين» المعروف بمتحف رودان، وهو قصر يعيش في

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

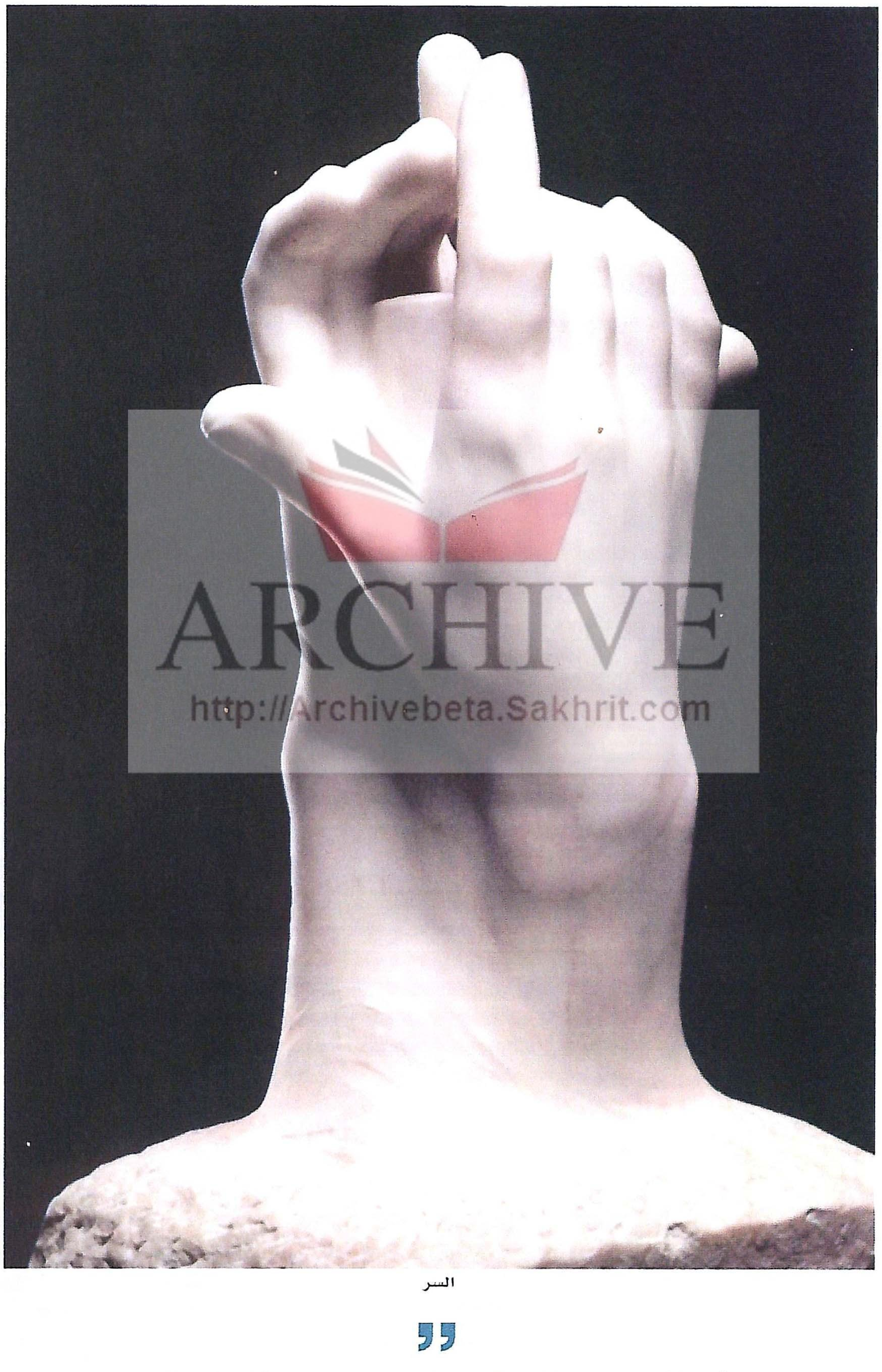
عزلة ووحدة كادتا تكونان موحشتين في الحديقة الكبيرة لولا منحوتات رودان وزوار المتحف من الجنسيات المختلفة ومن جميع أنحاء العالم.

مئات الزوار يوميا ما عدا يوم الاثنين يتوافدون إلى متحف رودان في باريس. ويقابله متحف آخر أصغر منه في منطقة «مودان»، التي أحب رودان أن يعيش فيها لولا نصيحة صديقه الشاعر الألماني ريلكه، الذي دعاه إلى العمل والحياة في «قصر بورين». وكان من بين الذين أقاموا في ذلك القصر الشاعر والرسام الفرنسي جان كوكتو والرسام ماتيس. و قد أقام رودان في الطابق الأرضي من القصر، مواصلا عمله النحتي في الوقت نفسه في منطقة «مودان». وفي سنة ١٩٠٥ وهي السنة السياسية الحاسمة والمحطة الفاصلة بين الدولة والكنيسة تحول ذلك القصر إلى ملكية للدولة التي قسمت الملكية إلى جزأين: أحدهما مدرسة والثاني متحف من دون تحديد هويته. وهبّت في سنة ١٩١٦ رياح معركة فنية وسياسية شارك فيها رسامون ومهندسون وسياسيون فرنسيون في طليعتهم «مونيه» و«ميربو» و«بوانكاريه» من الفنانين «وكليمنصو» و«كليمانتيل» من السياسيين لتحويل «قصر بورين» إلى متحف لرودان الذي كان لا يزال حيا، واستمرت المعركة ثلاث سنوات ليصبح القصر في سنة ١٩١٩ «متحف رودان»، وكان النحات الفرنسي قد توفي في ١٧ نوفمبر من سنة ١٩١٧ إبان الحرب العالمية الأولى، وفي الشهر الذي كان قد ولد فيه.

أعمال رودان النحتية الكبيرة تواجه زائر المتحف منذ دخوله إلى الحديقة وهي: المفكر، بوابة الجحيم، تمثال بلزاك الكاتب الفرنسي ومنحوتة بورجوازيي الكاليه.. وحوالى ٥٠٠ منحوتة موزعة بهندسة جمالية داخل صالات المتحف الأربع عشرة.

أما الحديقة التي تحيط بمتحف رودان فتأتي بعد حديقتي قصر فرساي الذي أنشئ في عهد لويس الرابع عشر واللوكسمبورغ في الدائرة الخامسة من باريس. وقد أعاد تصميم الحديقة وهندستها المهندس الفرنسي جاك ساغار الذي استعاد أجواء حدائق القرن الثامن عشر في فرنسا. وفي هذا المناخ الذي يعود إلى الوراء ثلاثة قرون

”عانى «رودان» من موقف النقد والنقاد، ومن السلطات الفرنسية الرسمية، ومن الجمهور الذي لم يعترف بأهمية ما ينجزه من منحوتات، حتى كان التحول الرسمي في سنة ١٨٨٠ وما تلاها“



السر

”أعمال «رودان» النحتية الكبيرة تواجه زائر المتحف منذ دخوله إلى الحديقة. أما داخل الصالات الأربع عشرة فسيرى الزائر ثمانية آلاف لوحة مائية لرودان، ومجموعة أخرى لرسامين عالميين إضافة إلى الصور الفوتوغرافية التي يصل عددها إلى ثمانية آلاف صورة أيضا“

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وضعت بعض منحوتات رودان. وكان أولها منحوتة «المفكر» ثم منحوتة «إيغولان» في «بوابة الجحيم» في «بورجوازيو الكاليه»، فتمثال بلزاك.

وتستحيل المفاضلة بين منحوتة وأخرى من منحوتات رودان القائمة في الحديقة. غير أن «بوابة الجحيم» المنحوتة التي بدأ العمل فيها سنة ١٨٨٠، ولم تُعرض إلا في سنة ١٩٠٠، و«البوابة» الموجودة في حديقة المتحف هي من البرونز، وهي مستوحاة من ملحمة الشاعر الإيطالي دانتي «الكوميديا الإلهية» التي يصف فيها الشاعر الإيطالي طبقات الجحيم والفردوس في رحلة وهمية قام بها برفقة فرجيليوس وحبيبته بياتريس. وكان قد سبقه إلى مثل تلك الرحلة الشاعر العباسي أبوالعلاء المعري في كتابه «رسالة الغفران».

أما رسوم رودان التي يصل عددها إلى حوالى ثمانية آلاف، فهي تعرض مرة واحدة كل ثلاثة أشهر في القاعة التاسعة، ومن بينها رسومه وتخطيطاته الأولى في شبابه، وبعضها مستوحى من طبيعة بلجيكا وإيطاليا، ومن أشعار دانتي والشاعر الفرنسي بودلير. ومعظم مائيات رودان تستوحي المرأة، والمرأة الأسطورية والراقصة في شفافية مطلقة، خصوصا أن فن الرقص احتل مساحة غير قصيرة من الزمن في أثناء شيخوخة رودان.

بالإضافة إلى ذلك يضم متحف رودان في أروقته بعض ملكيته من المنحوتات القديمة والتحف وبعض لوحات الرسامين العالميين مثل فان جوخ، مونيه، رينوار، كاريير، لاغروس وبلانش، فضلا عن الصور الفوتوغرافية التي يصل عددها أيضا إلى حوالى ثمانية آلاف صورة.

رودان النحات الواقعي الذي كرس حياته لقراءة الجسد الإنساني، ونحت الحركة والسكون في الجسد وتفاصيل الجسد والوجوه والأيدي، مانحا إياها واقعية ما بعدها واقعية، ومد ظله الفني على عصره في فرنسا وأوروبا بعد معاناة إنسانية وفنية، هو اليوم يطل من خلال منحوتاته وتماثيله في المتحف والحديقة الكائنين في الدائرة السابعة من باريس.

وباريس الفن وعاصمة المتاحف في العالم هي باريس بعض رودان التي أنكرته لفترة من الزمن ثم عادت وكبرت به في مساحة فنية محدودة ◆

منذ عصر أوفيد (٤٢ قبل الميلاد حتى ١٨ بعد الميلاد)، وفيرجل (٧٠ - ١٩ ق.م) كانت حكاية أورفيوس الأكثر استثارة وإلهاما لأعمال الفن في كل الحقول، ومن بين الموسيقيين العظام الثلاثة: أبولو وأورفيوس وآريون، ظل أورفيوس الأقرب إلى وجدان الشعراء والموسيقيين حتى اليوم، فهو الشاعر المغني الذي يملك بهذين الفنين قدرة سحرية على التأثير في الجماد والنبات والحيوان، وفي سطوة الموت أيضا. ولكي نستوعب علاقة الشعر بالموسيقى في شخص أورفيوس، علينا أن نتابع الأسطورة في النص الشعري، وكيف حفزت ليقظة فن الأوبرا مع مطلع القرن السابع عشر، وألهمت خيال الموسيقى حتى اليوم.

لندن - فوزي كريم

أورفيوس.. وجذور الأوبرا

كان أورفيوس وليدا نصف سماوي (من أبولو)، وله كل وجدان الكائن البشري ومشاعره. تقول الحكاية إنه تزوج من يوريديتشي، التي سرعان ما قتلت بلدغة أفعى، وبفعل أسى المحب، قرر أورفيوس اقتحام عالم الموتى واستعادة زوجته. وهناك أسر شعره وموسيقاه حراس مملكة الموتى و«هيدس» ملكها، حتى استجابوا لتضرعاته وأعطوه زوجته يعود بها إلى مملكة الحياة، على ألا يلتفت إليها أو ينظر إلى وجهها حتى يبلغ النور، وحين رأى نور الشمس لم يملك إلا أن يلتفت طمعا في مشاركته الغبطة فتلاشت يوريديتشي عائدة إلى العتمات.

بقي أورفيوس ينشد ويتفجّع حتى تعرض لنقمة ديونيس، فقتل وقطع جسده وارتفعت قيثارته لتصبح كوكبة مضاءة، وتحولت حكايته إلى ديانة يونانية لا تخلو من أسرار المتصوفة. تعتمد تعاليم وأغنيات، ومع الديانة نشأ تيار شعري باسمه له جذر الإيمان بقوة الشعر السحرية. كان ذلك قرابة القرن الخامس قبل الميلاد.

في ذلك القرن تعرفنا إلى شخص لا يقل غموضا عن أورفيوس، هو فيثاغورس، الذي ارتبطت به الموسيقى ونظامها الرياضي وعلاقتها السحرية بموسيقى الكواكب. ولعل فيثاغورس يشكل أهم رافد في ذلك الشعر الأورفي، وليس بدعة أن يتسرب هذا التيار في المجرى التاريخي للشعر الإنساني حتى عصرنا الحديث.

في فرنسا، بعد يقظة الرمزية، استعاد الشاعر أبولينير ذلك الشعر الأورفي بالاسم، وشكل حركة انسحب تأثيرها بصورة أوضح وأبرز على الفن التشكيلي في حركة «الأورفية» orphism (١٩١٢)، التي اتجهت إلى «التكعيبية» في إعطائها الأولوية للون، كان أبولينير يعبر في قصائده عن الرغبة في تحقيق تلك الكلية في التحام ذاته الموحدة

مع الكون الآخر، وحدة الأنا بالآخر. ولكنها تكشف، في الوقت ذاته، عن خيبة هذه الرغبة في تحقيق الكائن الموحد.

انها رؤية شعرية تعيد المعنى الرمزي إلى رغبة أورفيوس في استعادة يوريديتشي وفشل هذه الرغبة.

ما من شيء أكثر بداهة أمام الطبع الإنساني من فهم الإمكانات الفنية المتنوعة المتاحة في وحدة الشعر والموسيقى، ولذا غنى الشاعر الأول، وقدمت الملاحم اليونانية والدراما اليونانية في هيئة أغانٍ، ولكن العلاقة لم تعد كذلك في ثقافة القرون الوسطى المسيحية: كانت «البلاد» و«الموتيت» تغنى بأصوات عدة، ولكن مع ظل بعيد مرافق من موسيقى الآلات، ولذلك، ومع اليقظة الأولى لمرحلة عصر النهضة، بدأ التوق والتطلع إلى عصر النقاهة الأولى، إلى الشعر اليوناني كانت بوادر الإنشاد قد حققت فنا موسيقيا جديدا هو «الريستتيف» وهو ضرب من النزعة التعبيرية للنص الشعري المرتل. محاولة لأن يبذل اللحن الموسيقي كل طاقته من أجل ابراز مشاعر وأفكار الكلمات.

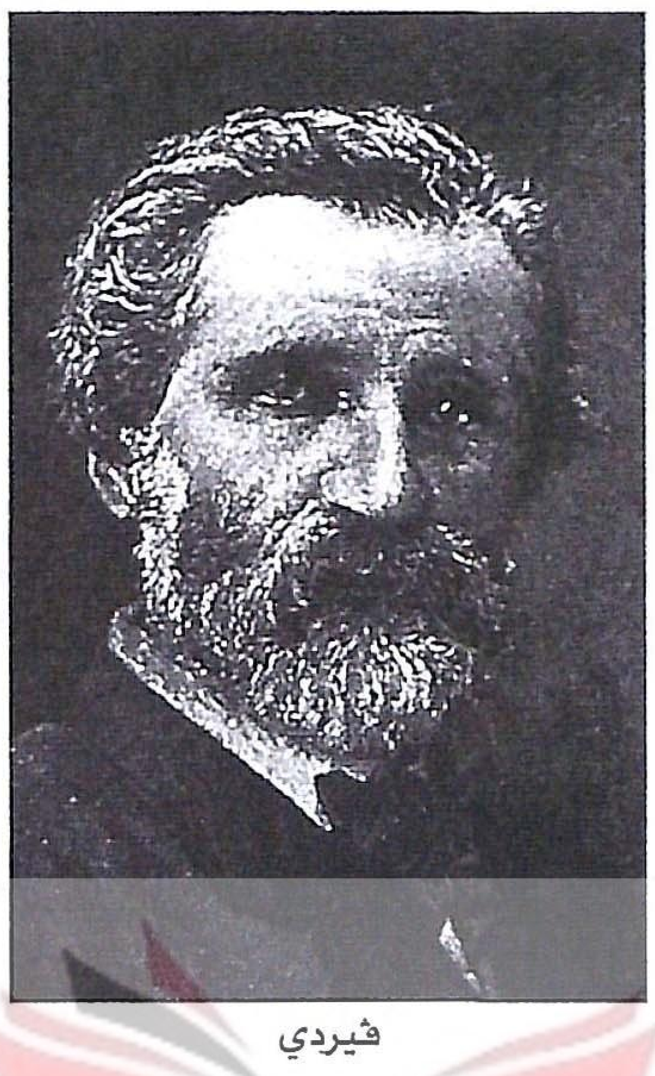
بعد سنوات قليلة من ١٦٠٠ وضع مونتفيردي (١٥٦٧. ١٦٤٣) أول نموذج ناضج لفن الأوبرا على هدى فن «الريستتيف» هذا، ولقد اختار حكاية أورفيوس موضعا، بنص من الشاعر «سترجيو» الشعر، هنا، يلتحم مع الموسيقى من جديد، على هدى مجد الدراما اليونانية. هذه العودة التي ستتجدد ثانية، ولكن بصورة أكثر تعقيدا، على يد ڤاكز في القرن التاسع عشر.

الموسيقى والشاعر تحت ظل أورفيوس، الصورة المثلى لعناصر الأوبرا الجديدة، التي وضعت أساسا للأوبرات المتتالية عبر القرون: الافتتاحية المتميزة، فن الأريا (أو الأغنية)، الجمل اللحنية الدالة على الشخصية أو المواقف أو المشاعر (ليتموتف)، التوزيع الموسيقي الذي يهدف إلى التعبير الدرامي، ثم الريستتيف. ولقد وزع مونتفيردي آلات الأوركسترا على العالمين: السفلي، عالم الظلال (الهوائيات من الكورنيت والترامبون والأورغن الصغير...) والأرضي، عالم الرعاة والضوء (الوتريلي والناي...).

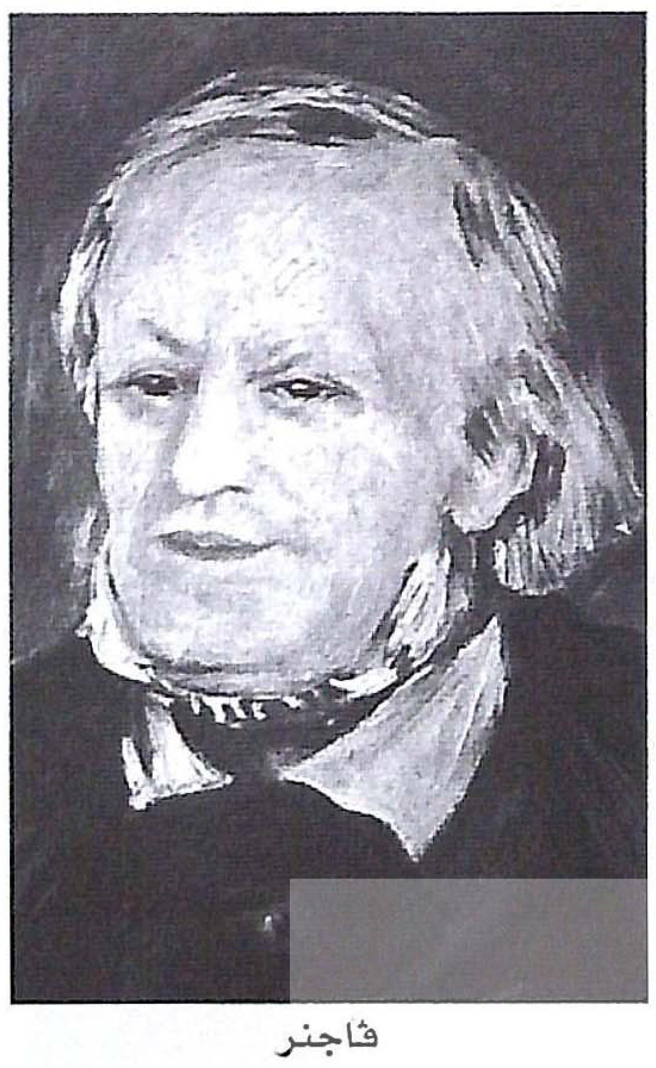
لم يغير مونتفيردي وشاعره كثيرا في حكاية النص الشعري الذي لأوفيد ولفيرجل. الا في النهاية فبدل أن يُقتل أورفيوس على يد أتباع باخوس، يرتفع الى الأعالي مع أبولو وكذلك في التفاتة أورفيوس التي تحدت الشرط المقدس.

بقي أورفيوس ينشد ويتفجّع حتى تعرض لنقمة ديونيس، فقتل وقطع جسده وارتفعت قيثارته لتصبح كوكبة مضاءة، وتحولت حكايته إلى ديانة يونانية لا تخلو من أسرار المتصوفة

هايدن



فيردي



فاجنر

فهو هنا يلتفت بفعل الريبة:

«أي مجد تستحقين أيتها القيثارة، يا كلية القدرة...

... ولكن وأنا في غمرة غنائي من سيضمن لي

أنها مازالت تتبعني...؟»

ثم يلتفت عن ارادة متحدية. هذا ما تريده الدراما الشعرية. حتى لو كانت متعارضة مع صوت العقل (صوت عصر النهضة)، لأن كورس الأرواح، بعد التفاتة أورفيوس وتلاشي يوريديتشي، ينشد كلمات بهذا المعنى:

«... أورفيوس الذي انتصر على الجحيم، انتصرت عليه عواطفه.

مجد الخلود لا يستحقه الا المتحكم بأهواء نفسه»

مع مونتفيردي وبعده لم ينقطع حنين الشعر والموسيقى في الأوبرا إلى أورفيوس صحيح أن ثاني أروع أوبرا أرفيوسية لم تؤلف إلا بعد قرابة مائة وخمسين عاما، على يد الألماني كريستوف كلُوك، إلا أن هناك منها ما يستحق الاهتمام، خصوصا مبادرة جاكوبو پيري (١٥٦١. ١٦٣٣)، التي سبقت مونتفيردي في فلورنسا. فأوبراه «يوريدتشي» (١٥٥٨) كانت الوليد المباشر لحوارات مثقفي فلورنسا، على امتداد ربع قرن، بشأن إحياء موسيقى عبر الدراما الشعرية اليونانية. ولاشك في أن هذه الدعوة كانت لصيقة بتيار الأفلاطونية المحدثة، التي أعطت للموسيقى قوى خارقة بشأن الإنسان وبشأن الكواكب.

أوبرا پيري لم تطفئ آمال أورفيوس. فقد أعادته مع زوجته إلى الحياة الدنيا دون شرط. لأنها المبادرة المبكرة كانت موسيقاه رعوية حقا ريستتيف متواصل عبر المشاهد الخمسة، التي تختتم بأغنية الكورس.

بعد پيري ومونتفيردي يأتي أنطونيو ساترويو (١٦٣٠. ١٦٨٠) من ڤينيسيا. أوبراه «أورفيو»، تنفرد دون المعالجات الأخرى بخصيصتين طريفتين: الأولى احتفاؤها بمشاعر الحب ومآزقه، فهي تستثمر حكاية أورفيوس، لتتعرض لعلاقات حب عديدة بكل ما تنطوي عليه من مشاعر غيرة وخيبات. فأرستيو، الأخ الأصغر لأورفيوس، يتعلق بحب يوريديتشي في حين تلاحقه أوتونوي بحبها الذي لا صدى له. وهذه الأخيرة تفتن تلميذين وهي غافلة، إلى جانب الحب غير المتكافئ من المربية المسنة ايريندا للراعي الفتي أوريلو. وجميع المحبين من طرف واحد تشغلهم الغيرة، حتى أورفيوس ولكن اسكولابيو، الأخ الأكبر لأورفيوس يعلو على فتن الحب وأهواء الجميع:

«لا تأمل بسعادة دائمة

أيها القلب الملتهب بفعل الجمال الفاتن.

سعادة الكائن تحلق بجناحين

ولا تعرف كيف تعشش في قلوب المحبين

سلطان الحب، أيها العشاق الحمقى»

أعمى وخؤون، مغر وخادع...»

الخصيصة الثانية هي كثرة الأريات (الأغنيات) التي تبلغ الخمسين عبر الفصول الثلاثة. وهذه الكثرة ليست إلا استجابة لزحمة العواطف أولاً، وللظرف التاريخي أيضاً، فقد خرج فن الأوبرا في هذه المرحلة التي وضعت فيها هذه الأوبرا (١٦٧٣) من مسرح الأرستقراطية المغلق إلى مسرح الشعب العام.

وكان العصر عصر الأغنية ونجومها من المغنين

جورج فيليب تيليمان (١٦٨١. ١٧٦٧) الالماني أول من يقرب حكاية المغني الشاعر خارج قلعتها التي ولدت فيها: ايطاليا. هناك محاولة فرنسية من الموسيقي لويس لوي (لم تقع بين يدي، ولم تعرض أو تسجل في اسطوانة على حد علمي) وكلاهما يجتهد في قراءة جديدة للحكاية إذ تقتل يوريديتشي بيد أوراسيا الملكة الأرملة، بفعل الغيرة وانتقاماً من أورفيوس الذي لم يبادلها الحب.

في فرنسا بعد يقظة الرمزية، استعاد الشاعر أبولينير الشعر الأورفي بالاسم، وشكّل حركة انسحب تأثيرها بصورة أوضح على الفن التشكيلي في حركة «الأورفية» التي اتجهت إلى «التكعيبية» في إعطائها الأولوية للون

بعدها تأتي تحفة الالماني كلوك (١٧١٤ . ١٧٨٧) «أورفيوس ويوريديتشي» إن أهمية هذا الموسيقي تكمن في أنه وقف في وجه طغيان المغنين النجوم الذي ساد القرن الثامن عشر حتى أصبحت الأوبرا وعاء زخرفيا لعرض القدرات الغنائية. جاء كلوك ليعيد مجد الكلمة الشعرية والدراما، كما حاول مؤلفو الأوبرا الرواد. ولذلك لجأ إلى الحكاية الرمزية ذاتها عام ١٧٦٢. تلاشت في عمله الزوائد الجمالية واصبحت الموسيقى مرآة للنص الشعري ولكن بروح درامية أعمق. إن أحداً يصغي لهذه الأوبرا لا يمكن أن ينسى لحن أغنية أورفيوس التفجعي الشجي:

«ما الذي أقدر عليه دون يوريديتشي؟

أين تراني أولي دون حبي المفقود؟

أجيبيني، يوريديتشي

فما زلت ذلك المخلص، العاجز

دون يد عون في الأرض أو السماء...»

ولكن كلوك يعطي أوبراه نهاية سعيدة.

إن ثورة كلوك فريدة ولم تنعكس على أحد بعده حتى مجيء فاجنر. الموسيقي الكبير جوزيف هايدن (١٧٣٢. ١٨٠٩) حاول الحكاية في «أورفيو ويوريديتشي» معتمداً نصا شعرياً أقل عنفاً، خصوصا من الناحية الجمالية واللغوية التي وجدها في شعر فيرجل، وهي على النقيض من صيغتها لدى أوفيد، التي لا تلتقي مع طبع رقيق مهذب كطبع هايدن. ولقد استعان المؤلف بدور الكورس كثيراً، متشبها ببناء التراجيديا عند سوفوكليس. وهذا الكورس يقوم بدور الراوية والمعلق على الأحداث. وفي الحالة تشعر أن هايدن، وهو الأب الحقيقي للفن السيمفوني، يؤلف حركات سيمفونية بأصوات بشرية.

حكاية أورفيوس ذي القيثارة، الذي وجد سحر الكلمة بسحر الموسيقى، لم تنته عند هايدن طبعا، بل امتدت من بيرتوني وأوفينباخ وليست الى سترافنسكي وتيبت وفيليب كلاس وبيرتويستل في عصرنا الحديث. وجميعها تحتاج أكثر من وقفة كهذه ◆

يفترض في نجوم التمثيل والغناء (ذكورا وإناثا) عندما يختار أحدهم أو إحداهن، خوض غمار مهنة التمثيل أو الغناء، أن يكون لديهم وعي بأن التمثيل والغناء فن له رسالته، والفن، كما يقول إرنست فشر في كتابه (ضرورة الفن)، يستطيع أن يرفع الإنسان من حالة التمزق إلى حالة كائن كلي ومندمج. الفن يسمح للإنسان بأن يفهم الواقع، وهو لا يساعده على تحمل هذا الواقع وحسب، بل يزيده تصميما على جعله أكثر إنسانية وأكثر جدارة بالجنس البشري. الفن هو في ذاته واقع اجتماعي. والمجتمع في حاجة إلى الفنان، هذا الساحر الأكبر، ومن حقه أن يطالبه بأن يكون واعيا لوظيفته الاجتماعية».

نضال بشارة - سورية

حوّل الفنانين إلى سلع

الإعلان.. بالمال يمكن شراء كل شيء

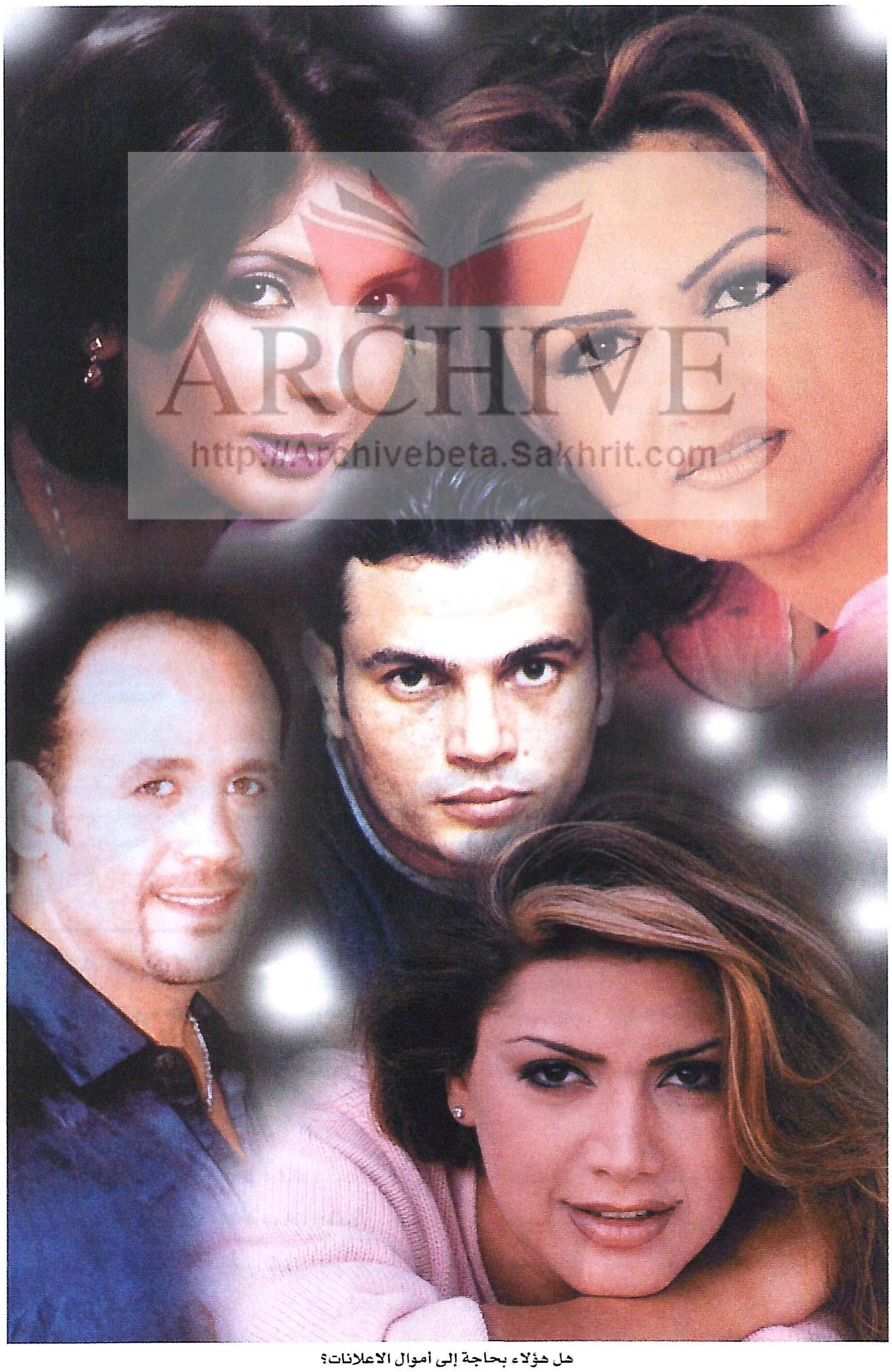
من الفقرة الأخيرة في كلام «إرنست فشر» ننطلق إلى النظر في واقع نجوم (التمثيل والغناء) في الأقطار العربية، في هذا الواقع نرى نجوما، كان من المفترض، كما أسلفنا، أن يكونوا على وعي بدورهم وبماهية الفن، خاصة أن بعضهم قد تلقى دراسة أكاديمية، إلا أننا نجدهم يحرفون رسالتهم الفنية ودورهم فيها، من خلال تقديمهم بعض الإعلانات التجارية، التي تختلف رسالتها كليا عن رسالة الفن ووظيفته. وليت المسألة تقف عند هذا الحد، إنهم يصرون في حواراتهم الصحافية على أن «الإعلان» هو فن ولا عيب في تأديته، ويدافعون عن أنفسهم قائلين «كبار نجوم التمثيل والغناء في أوروبا وأمريكا يقدمون الإعلانات».

لكن وجهة نظرنا ترى أن هؤلاء النجوم يغتالون شرف مهنة (التمثيل والغناء) عند تأديتهم للإعلانات، ويطلقون الرصاصة الأخيرة عليها بتصريحاتهم تلك.

تلك التصريحات تجعل المرء يتساءل: هل ثمة لبس لدى هؤلاء النجوم، بخاصة نجوم التمثيل، على اعتبار انهم الأكثر تأدية للإعلانات. بأن مهنتم ليست في صلب الفن ورسالته حتى يسوغوا لأنفسهم صرف دورهم ورسالتهم الفنية عن وظيفتها؟

يمكن القول: ربما، لأن التصريحات تدل على ذلك، لكن المرء يستطيع أن يلمس أن هذا شائع أيضا في الوسطين الفني عموما والجماهيري! فكثيرا ما نسمع بأننا لا نستطيع أن ننظر إلى الممثل نظرتنا إلى الكاتب المسرحي أو المخرج أوالشاعر، إذن هل معنى ذلك أن المجتمع لا يستطيع أن يطالب هؤلاء النجوم بأن يكونوا على وعي بوظيفتهم الاجتماعية؟

إن كان «فشر» في الاقتباس السابق لم يحدد من هو الفنان الذي خاطبه، من قبيل الشمولية، إلا أن المسرحي «ستانسلافسكي» يقول حول الممثل تحديدا. في كتابه (إعداد الممثل في المعاناة الإبداعية) «وليست مهمة الفنان أن يعرض مجرد الحياة الخارجية للشخصية التي يؤديها، بل



هل هؤلاء بحاجة إلى أموال الاعلانات؟

لابد من أن يلائم بين سجاياه الإنسانية وحياة هذا الشخص الآخر، وأن يصب فيها كلها من روحه هو نفسه، إن الهدف الأساسي الذي يهدف إليه فننا هو خلق هذه الحياة الداخلية للروح الإنسانية، ثم التعبير عنها بصورة فنية». ونشير هنا إلى أن عنوان الكتاب تأكيد آخر من مؤلفه على الهوية الإبداعية للممثل.

بالإضافة إلى هذا الإنصاف للممثل من قبل ستانسلافسكي، يذهب «كوكلان الأكبر» في كتابه (الفن والممثل) إلى اعتبار فن الممثل إبداعا وخلقا، مثله مثل سائر الفنون الأخرى، ويؤكد أهمية الممثل بوصفه مشاركا في عملية الخلق قائلا «إنني أعرف الفن بأنه نشاط بناء، تكتسب فيه الحقيقة نصيبا كبيرا من الابتداع الشاعري، هذا الابتداع الذي من شأنه أن يساعد أكثر على تقبل تلك الحقيقة، فالرسام، كيما يخلق مؤلفه الفني، يستخدم الألوان والخيش والريش، والنحات يستخدم الصلصال والإزميل والمقطع، والشاعر يستخدم الألفاظ والكلام الشعري، أي الإيقاع والوزن والقافية. إن الفنون تتمايز في ما بينها باختلاف الأدوات التي تستخدمها، بيد أن أداة الممثل هي الممثل نفسه».

يؤكد أيضا «شلدون تشيني» في الجزء الأول من كتابه المسرح ثلاثة آلاف سنة من الدراما والتمثيل والحرفة المسرحية) أهمية الممثل كفنان «إن الممثل، الوسيلة البشرية التي تتحدث بها الدراما إلينا، هو الذي يمنح الحيوية والكثافة والإنسانية للفن».

إذا كانت تلك هي نظرة بعض الكتاب الكبار للممثل ومكانته في الإبداع الفني، وهي كتابات يفترض أن تكون معروفة لدى نجوم التمثيل، فلماذا لا يعون رسالتهم ودورهم؟

أما وظيفة نجوم الغناء التي هي مهنة أنثوية بالأصل. كما يفيدنا الناقد حنا عبود في كتابه: «النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري»، تقوم بها امرأة «مهنتها تصنيع الفرح، وهي مهنة لا يستطيع البشر الاستغناء عنها، وهي ذات وظيفة مهمة جدا في حياتنا، وهي مهنة قديمة مستمرة منذ أقدم سنوات البشرية حتى اليوم، وأهميتها هي سر استمرارها».

وبعد، فأي فرح يصنعه لنا نجوم الغناء حين يؤدون إعلانا ما؟ وأي حياة داخلية يخلقها الممثل للروح الإنسانية في ما يقدمه خلال اللحظات السريعة لأدائه الإعلان؟ السؤال الذي ينهض أمامنا الآن: هل ثمة جهل برسالة الإعلان التجاري لدى نجوم الفن، وهل مسوغات تقديمهم للإعلانات هي الحاجة إلى المال والشهرة؟

وواقع الأمر يشير إلى أن معظم من قدم إعلانا أو أكثر ليس في حاجة إلى المال، والإعلان أصلا يستغل شهرتهم

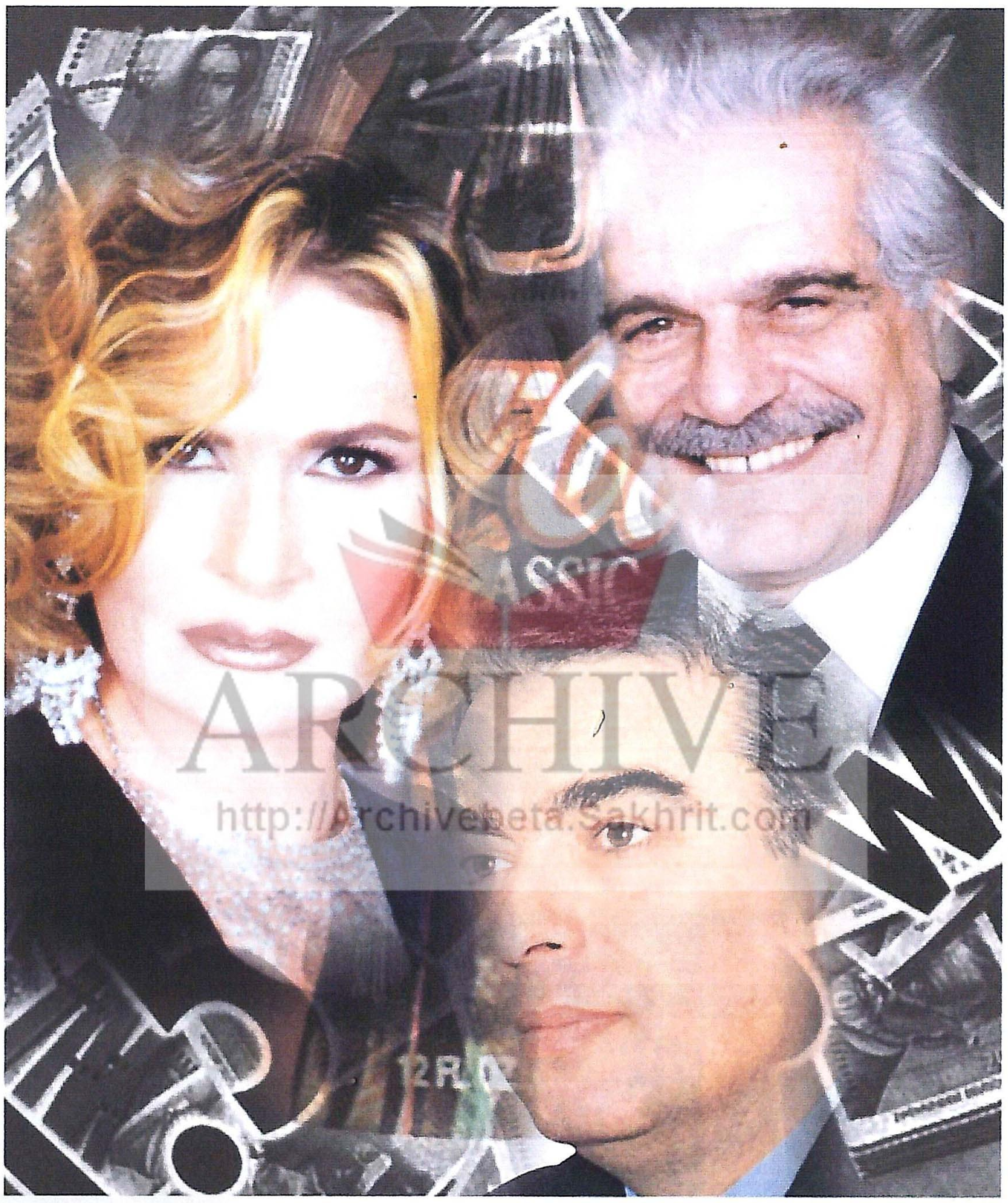
لترويج هذه السلعة أو تلك.

وعن الإعلان يمكن القول إنه بات معروفا للجميع أنه، ومن خلال ترويجه للسلع التجارية، يؤدي إلى صراع داخلي حول رغباتنا في امتلاك السلع المعلن عنها، والتي تحتاج إلى مبالغ طائلة من المال، أو علينا الاقتناع بما هو لدينا أو بما يمكننا الحصول عليه حسب إمكاناتنا المادية، وهذا الصراع يشتد ويخفت حسب السلعة، هل هي ضرورية جدا أم كمالية جدا؟ وهذا الصراع يحولنا إلى أشخاص غير أسوياء نعاني اضطرابات نفسية، وخطورة هذا الصراع في ما قد يؤدي إليه من انحراف في السلوك يتجلى في التحلل من الضوابط الأخلاقية، كأن يسعى المرء إلى السرقة أو امتهان مهنة غير شريفة لأجل الحصول على المال اللازم لتلبية الرغبات التي عززها الإعلان فينا، فهو. أي الإعلان. يعزز المادي لدينا على خلاف الفن الذي يعزز المعنوي الروحي وينمّيه فينا.

فما أبعد الإعلان من أن يكون فنا لمجرد أنه يحتاج إلى ممثل أو مغنية تؤدي، وإلى سيناريو وتقنيات حديثة في الإضاءة وإلى استخدم الحواسيب، وإلى مخرج يستطيع تسخير كل تلك المفردات الفنية وغيرها لمصلحة إعلان ما. فبعض الإعلانات التجارية تسطو على الإبداع الموسيقي الغنائي العربي (التراثي منه والمعاصر). كما يحدث في سورية ومصر. وتبقي على اللحن الأصل وتضع كلاما مناسبا لترويج السلعة المعلن عنها، وهذا الفعل يسهم في تخريب جزء من هويتنا الثقافية، ويسهم في تكريس هذا التخريب في وجدان الأطفال، لأن الأطفال سرعان ما يحفظون أغنية الإعلان لإيقاعها السريع والخفيف، وللكلمات السهلة البسيطة في معانيها. وثمة إعلان في لبنان شوه بيتا شهيرا من شعر المتنبي ليصبح ملائما في خدمة السلعة التي يروج لها. وهنا نلحظ غياب وزارات الثقافة العربية في حماية الثقافة العربية من شر الإعلان التجاري الذي يفتك بها. فانظروا يا سادة ويا نجوم التمثيل والغناء ماذا يفعل الإعلان التجاري في هويتنا الثقافية وفي أطفالنا، فهل بعد ذلك تعتبرونه فناً؟!

أما بشأن مسألة تسويغ تقديم الإعلانات من قبل نجوم التمثيل والغناء لأن كبار نجوم العالم في الغربين الأوروبي والأمريكي، قد قاموا بتأديتها، فيمكن القول إن الفنان في الغربين الأوروبي والأمريكي ومنذ المرحلة الأولى للرأسمالية وقبل أن تتطور إلى الإمبرالية وأن تدخل مرحلة ما بعد الإمبرالية اليوم، كان هذا الفنان قد تحول بفعل الرأسمالية إلى بضاعة، فالرأسمالية حولت كل شيء إلى بضائع. ولا نعتقد أن الرأسمالية العربية حتى هذه الأيام قد دخلت مرحلة النضج بعد، لتفعل فعل الرأسمالية العالمية، فلماذا إذن يحرف

"الإعلان التجاري يهمش قيمنا الاجتماعية والثقافية. بعيدا عن الفن الإنساني الهادف"



هل يعرف هؤلاء النجوم أنهم يروجون أفكارا ومعتقدات وقيم غربية!

الفنان العربي وظيفته ويصبح بضاعة كما فعل أحد نجوم التمثيل العربي؟ عذرا لن أذكر الاسم. عندما وقع عقدا بمبلغ «مليون وربع المليون جنيه» مقابل تصويره حملة إعلانية لحساب إحدى شركات السيارات. وقد نص العقد على احتكار الممثل (...) مدة عامين لا يظهر خلالهما في إعلانات أخرى كما تضمن شرطا آخر هو ضرورة ظهور الممثل في أي عمل سينمائي أو تلفزيوني خلال فترة العقد بسيارة من الماركة نفسها المعلن عنها، على أن توفر الشركة له موديلات مختلفة منها في كل عمل جديد يشارك فيه.

فأي استهداف لمثل هذا الإعلان غير أنه ساوى بين الممثل والسلعة، بمعنى آخر أصبح الممثل خاضعا للاقتصاد السياسي الذي يهدف إلى الاستيلاء على العالم ماديا، بينما الفن يسعى إلى عكس ذلك، فهو يسعى إلى الاستيلاء على العالم جماليا، كما يقول الناقد حنا عبود، في نظريته «الاقتصاد الأدبي»، ضمن كتابه (فصول في علم الاقتصاد الأدبي).

وكمثال أخير. وليس آخرا. وخطير حول تشويه الإعلان للفنان ورسالته، نتذكر معا الإعلان الذي قامت بتأديته مغنية لبنانية (عذرا مرة أخرى، لن أذكر الاسم) لترويج مشروب غازي هو (PEPSI) وتناجيه المغنية بدلا من مناجاة الحبيب. في الأغنية الأم. فتصبح زجاجة المشروب الغازي هي المعشوق. المغنية هنا شوهت جوهر رسالتها من تصنيع للفرح لأي مستمع وكرست له سلعة استهلاكية، عليه أن يسبغ عواطفه تجاهها. والأخطر من هذا أن المغنية اللبنانية. كما معظم الناس، ربما، لا تدري. ما معنى كلمة (PEPSI) التي هي اختصار لجملة:
PAY EVERY PENNY TO SAVE ISRAEL

وترجمتها تعني: (ادفع كل بنس - «قرش» - لتنقذَ إسرائيل).

فهل تستطيع المغنية اللبنانية بعد هذه الإشارة أن تعرف ما دورها في ترويجها لهذه السلعة؟

ولئن طلع علينا أحدهم قائلا لكنها ليست السلعة ذاتها التي تصنع في (الولايات المتحدة...)، نقول ببساطة. وهذا معلوم للجميع. كل سلعة تحمل اسما لسلعة أجنبية، يكون منتجها العربي قد أخذ ترخيصا بذلك من الشركة الأصل وبتشجيع مادي وإعلاني، بمعنى أنه وكيل الشركة الأصلية لإنتاج السلعة ذاتها، وهو يخدم أهداف هذه الشركة أو تلك.

ومع كل ما تقدم، هل يحق لنجوم التمثيل والغناء تأدية الإعلانات، من دون أن يجدوا معارضة من قبل المجتمع ومن دون أن يحرفوا رسالتهم الفنية عن مسارها؟.

نعم يمكن ذلك، ولكن أي إعلانات نقصد؟. فقط الإعلانات التي تقدم رسالة تحفز على القيام بفعل الخير، كالإعلان الذي قامت بتأديته الممثلة اللبنانية «السي فرنيني»، وهي تدعو الناس للشراء من مجمع (...)، مشاركة منهم غير مباشرة في التبرع للأطفال اليتامى، حيث يعود هذا المجمع إلى مؤسسة خيرية ترعى مصالح الأيتام، أو كالإعلان الذي شاهدنا فيه الممثلة اللبنانية «رولي حمادة» توجه الدعوة للتطوع بقراءة الكتب للمكفوفين في الصفوف الجامعية من دراستهم، أو الإعلان الذي قام بتأديته الممثل المصري «عادل إمام»، والذي يدعو إلى يقظة الضمير العالمي تجاه مشكلة اللاجئين الهاربين من الحروب والدمار، الناجمة عن العولمة ومحاولة السيادة على العالم، وما سببه ذلك في اندلاع الحروب الإقليمية. فالإعلان نبه إلى هذه المشكلة ودعا لمد يد العون إلى أصحابها ورعايتهم والاهتمام بهم، ومحاولة إيجاد حل لمشاكلهم المستعصية.

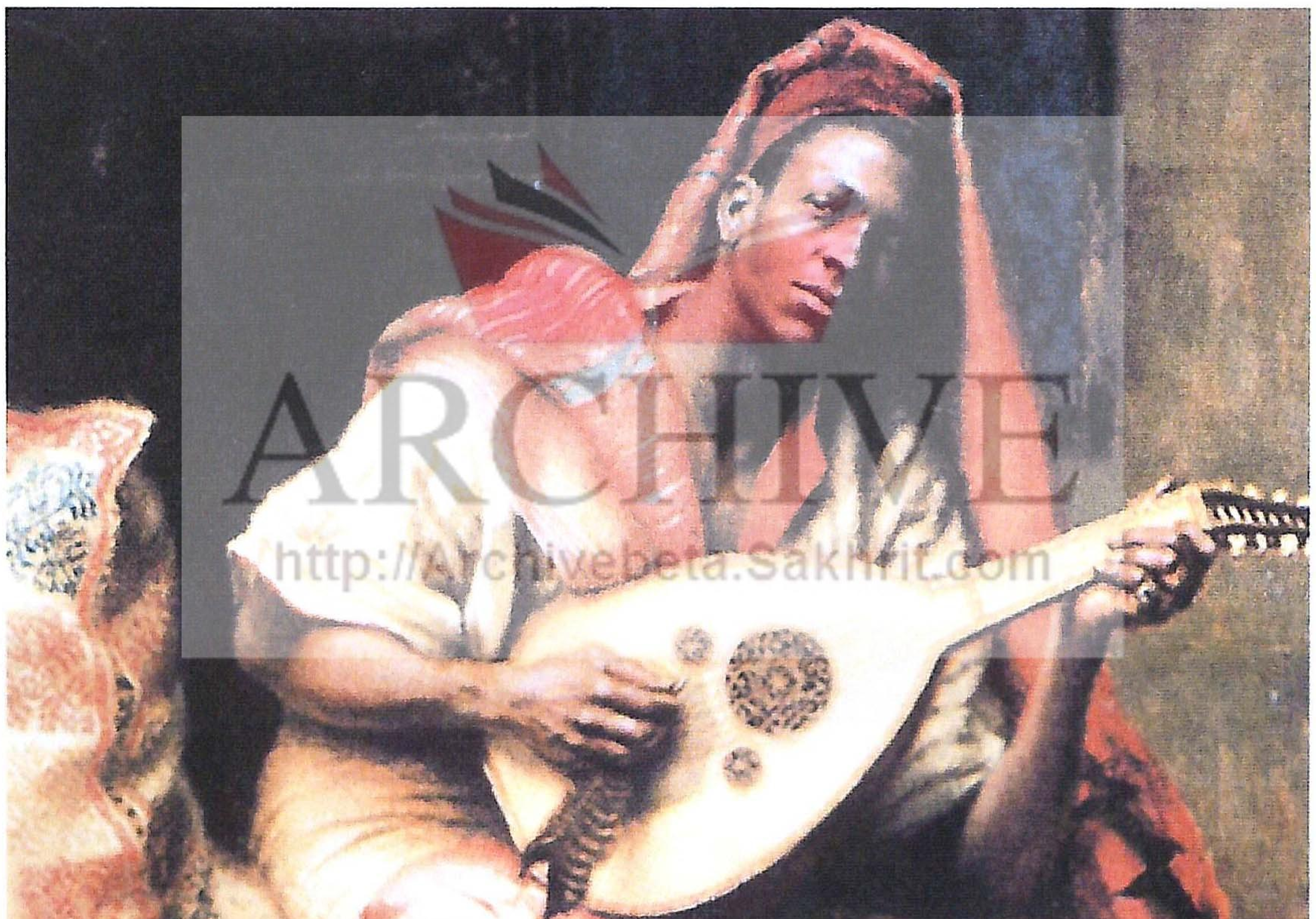
خلاصة القول: الإعلان التجاري يهمش فينا كبشر، قيمتنا الاجتماعية والثقافية وجوهرنا الإنساني، وما أبعد الفن عن ذلك الصراع الذي يخلقه الإعلان التجاري، وما أبعد هذا الإعلان عن الفن أي عن الحق والخير والجمال ◆

"أحد الإعلانات شوه بيتا شهيرا من شعر المتنبي ليصبح ملائما لخدمة السلعة التي يروج لها"

الفارابي.. فيلسوف الموسيقى

أحمد نجار - سورية

ولو أن بعض الشك يرقى إليها، إلا أنها حادثة طريفة تلك التي استطاع فيها الفارابي أن ينوِّم سيف الدولة الحمداني حاكم حلب ومن معه، عندما دخل عليه في مجلسه وأخرج خريطة ففتحها، ثم استل عيدانا منها وركبها فلعب بها فأضحك من كان في المجلس، ثم فك العيدان وأعاد تركيبها من جديد فضرب بها فأبكى جميع من كان في مجلس سيف الدولة، من ندماء ومستشارين وجوار وقيان، ثم بعد أن طابت له، وربما استمتع بما أنجزه من صنيع في قدرته على بث أصوات عبر هذه الآلة، تمسك وترخي بأرواح الحاضرين من شدة القوة التعبيرية، التي تحولت إلى صوت يلقي بأوامر سلطانية من ربة النغمات، ربة الموسيقى، فتطيعها هذه الأرواح لعذوبتها ورقتها وسحرها، راح الفارابي وهو الفيلسوف العربي الذي قضى أواخر حياته في حلب، والذي يرى أن الموسيقى علم يشتمل في جملته على تعرف أصناف الألحان، وعلى ما منه تؤلف، وعلى ما أُلِّفت، وكيف تؤلف، وبأي أحوال يجب أن تكون حتى يصير فعلها أنفذ وأبلغ. راح الفارابي يفك (خريطته) ويُغير تركيبها من جديد ثم يبدأ عليها عزفا من نوع أكثر بلاغة وربما أكثر قوة في السحر والتطريب، فنام سيف الدولة الحمداني وكل من كان معه في المجلس حتى الخدم والبواب، فتركهم كذلك ومضى.



هذه الحادثة وعلى رغم المبالغة التي فيها، إلا أنها تكشف عن شيء خطير وثمين في آن واحد، وهو أن الموسيقى تملك قدرة السيطرة على الجسد بعد أن تمتلك الروح، فتفعل فيه ما تشاء، تضحكه وتبكيه وتنومه وتدفع به إلى الحرب كما تدفع به إلى السلام.

الموسيقيون العرب استفادوا من هذه الحادثة وأفادوا واقعنا، والسؤال الذي يطرحه (الفارابي): من أي شيء تؤلف ولمن وكيف؟ سؤال مفجع ومثير أمام هذا الركام الهائل من المقطوعات الموسيقية والأغاني التي تخدش ذوقنا، فبدل أن تطربنا الأغنية والموسيقى التي فيها - صارت تخربنا، تفتتنا، تمزقنا، تبعثرنا.

لماذا أغنيات أم كلثوم لا تزال توحدنا سواء الوطني منها أو الإنساني وبحميمية الفعل الإنساني لجيل عاصرها تغني له، وألحان سيد درويش وزكريا أحمد، والقصبجي وعبدالوهاب وعبدالحليم، وفريد الأطرش، وفيروز، وأسمهان، وليلى مراد، والموشحات الأندلسية والقدود الحلبية، وحتى شادية وصباح، لا تزال أغنياتهم تشدنا إلى النيل والفرات ودجلة والليطاني وتونس الخضراء.

وإلى يا مال الشام، وصيد العصاري يا سمك يا بني وقدك المياس يا عمري، ومرمر زماني والديك يصيح كوكو، كوكو، والله زمان يا سلاحي، اشتقت لك في كفاحي، ويا جارة الوادي.

سؤال يقلق: لماذا هذه الأغنيات لا تزال تشدنا ولا تزال تبكينا وتفرحنا؟

إن «ابن عربي» و«ذو النون» وهما من كبار فلاسفة التصوف في تاريخنا، يؤكدان أن الموسيقى تساعد على فهم الحقيقة - أي فهم الله، والإمام الغزالي يقسم البشر إلى قسمين: قسم يسمعون الصوت. يتلمسونه. يتلمسون أثره في أجسادهم، وقسم يتحسسون معنى الصوت في أرواحهم، وهذا ما يؤكده الفارابي في قوله (إن علم الموسيقى مصيرٌ للمحافظة على صحة الجسم، فعندما يمرض الجسم تعتل الروح، وعندما يتعرض الجسم إلى التقلقل فإن الروح كذلك، وهكذا فإن المحافظة على سلامة الجسم، يجب أن ترافقها سلامة الروح، وإن قوى الروح تموت وتتطابق مع مادتها - الجسم - وذلك بفضل تلك الأصوات المسببة لهذه الحادثة.

أنا لا أفسر الإبداع، إبداع الفعل الموسيقي، بل أسعى لاسترداده بعد أن شتته ومزقه هؤلاء العابثون به بألحانهم وبحناجرهم، والذين حولوه إلى فعل متدن، فعل ذليل يشوه هرمونية العالم، الذي يحشر هذه الهرمونية في أفق عقلاني ضيق، فيطيح بفكرة الجمال التي تحملها الموسيقى، ويحول الهارمونية إلى إبر وأشواك تخز مسامات الجسد والروح، وبالتالي يزهق الروح وقوة التأمل التي في داخلها، فيتحول الفنان - الموسيقي من نبع ماؤه يتفجر من معين لا ينضب ومن دون حساب، لأنه يرضي ذاته التي تطلب منه ذلك، إلى هرة عندما تجوع تأكل أولادها.

مفارقة عجيبة، من ماء يأخذ شكلا وحجما يمثل فراغا بفضائه كشكل مادي مجسد في فراغ إلى شكل يهدم بناءه، يهدم ما أشاده بل يحيله عند الحاجة إلى حطام، إلى فريسة له، وهذا هو واقع موسيقانا العربية في نهاية القرن الـ ٢٠ بعد رحيل العمالقة، وهذا ما يدفعنا إلى السؤال، أليس الفن، الموسيقى تعبيرا عن فكرة، أليس الفن، الموسيقى بحثا عن جمال الله؟

إذا كان كذلك، فلماذا يسف ملحنونا في موسيقاهم - في ألحانهم حتى في إعلان اكتشافهم هذه الأصوات التي لاتفتأ تزعجنا، بل تقلقنا، تقلق مصير موسيقانا العربية، تقلق الفعل العربي الذي رفع راية النهضة، نهضته في مطلع القرن العشرين على أيدي مفكرين كالإمام محمد عبده وموسيقيين كسيد درويش، ومسرحيين كأبي خليل القباني؟ هل ندمر ما بناه هؤلاء وكأن الذات العربية وليس عقلها، صارت تعيش حالة التمتع اللذيذ بذاتها بزهو هذه الذات وغطرستها؟ هل أصاب الجفاف عقلنا العربي فماتت روح المبادرة فتحول التاريخ في مفهومه من نزوع نحو البطولة إلى استسلام وخيانة. الموسيقى العربية تذهب، تذهب بعيدا.

فبدلا من أن تؤسس شكلها المحسوس بالسمع وتدفع به ليشيد بناءه القومي ويوطد علاقته مع شعوب الأرض، فيحيي موزارت سيد درويش، وباغانيني عبدالوهاب، وبتهوفن رياض السنباطي، نراها تتعامل معنا كبغايا، كراقصات ليس في المعابد، بل في المواخير.

يقول ابن خلدون في مقدمته، وهذا ما يدفع إلى التصديق وليس الى الشك في ما فعله الفارابي حين أضحك وأبكى ونوم سيف الدولة الحمداني وحاشيته «إن التجار يتطلب منهم أن تكون عندهم مكايسة أي (مجاملة)، والمكايسة بعيدة عن المروءة التي يتخلق بها الملوك والأشراف»، وهذا يعني، فيما يعنيه، استفحال المماحكة والغش والخداع، فهل نعتبر أن ما تمارسه علينا موسيقانا فيه بعض من ذلك؟

"إن علم الموسيقى مصيرٌ للمحافظة على صحة الجسم، فعندما يمرض الجسم تعتل الروح، وعندما يتعرض الجسم إلى التقلقل فإن الروح كذلك.. وهكذا فإن المحافظة على سلامة الجسم يجب أن ترافقها سلامة الروح"

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يقول ناثانيل هوثورن الكاتب الروائي الأمريكي في البحث عن الحرية والصفاء، وقهر العنف الذي يحاول النيل من النفس البشرية والعيث فيها فسادا وهتكا وحربا وتدميرا: «إنها الحرية التي نحلم بها طويلا، والخلاص الذي نبحث عنه ضد الحرب والفظاعة والقسوة البشرية، حيث يختلط ذلك بتوقنا إلى صفاء لا بد منه، إنها محاولة للمقاومة واستعادة لذكرياتنا مع الأحياء والأموات والأماكن، في محاولة قد تكون ناجحة أولا لمواجهة المخاوف والعنف وأوجاع النفس بغية تجاوزها، إنها المرأة/الإنسان التي تحاول أن تصنع تاريخها، لكن الليل لا يزال طويلا، وسوف تكون الحياة السعيدة مؤجلة، إنها اختبار حرية هذه المرحلة الطويلة عبر الحياة والموت، عبر الرغبة والخوف، عبر الحقد والحب، ومجازر الروح والجسد».

تلك هي المشاعر التي نعبر عنها بأدوات مختلفة، تتجلى أحيانا جسدا يتراقص بلغته الخاصة للتعبير عن الآلام والمرارات والمقاومة، وأحيانا أخرى بلغة الأدب شعرا أو رواية، وأحيانا بلغة الفيلم السينمائي الذي يمتلك أدواته الفنية المتنوعة لإيصال المدلول إلى عين المشاهد وعقله.

محمد دالاتي - سورية

راقصة الباليه الفرنسية «سيسيل بو»

لغة الجسد التشكيلية في مواجهة الحرب

الجسد ولغة التعبير عن الألم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لعل الحديث عن الانطباعات التي أثارها عرض الفنانة - راقصة البالية الفرنسية «سيسيل بو» ضمن نشاط «فنانات من العالم» وعنوانه الفرعي: «النساء والحرب» يطول، لما في ذلك العرض من إثارة لتساؤلات كثيرة، وفتح لباب البحث بإسهاب في لغة الرقص - الجسد وعمقها الدلالي الباهر، وتداخلها في فن السينماتوغرافيا بما هي لقطات فنية تصويرية ذات لغة، أو بالأحرى بما هي لغة يتماهى معها المتفرج - الجمهور الذي تحدثت عنه نظرية «إدغار موران» وهي تصف علاقة لا وعي المتفرج باللقطة - الفيلم والرقص - الجسد. إذا أردنا أن نزاوج بين الاثنين حيث لا فرق.

إن القدرة الفنية العالية على الوصول إلى تشكيلات جسدية مفعمة بالحيوية والجمال والدلالة العميقة، تلك التي تنداح أمام أسلحة الرؤية سينوغرافيا بصرية ككتلة تشكيلية، تتحرك لتصنع لغتها ذات الدلالة الأكثر عمقا؛ حيث تخرج من روح مخربة أو تكاد، من فظاعات الكائن البشري حتى يعلن الحرب على نفسه، وأقول هذا لأنها النتيجة الحتمية للحرب؛ حرب الكائن ضد كائن آخر يسميه عدوا، إن المشاهد في هذه اللوحات الراقصة، وفي تربع الجسد على عرش المعنى الفني ذي الدلالات الفنية المفعمة بالشاعرية حتى الجرح، والمعبرة عن اختلاجات الروح في حالاتها القصوى من الألم والرفض والمقاومة، والبحث عن حقها في الحلم، هذا المشاهد يشارك بأحاسيسه إلى حد كبير، في خلق وتكوين الصورة، فليس المبدع أو الفنان وحده هو الخالق، ولكنه أيضا «المشاهد الخالق قد شارك بنصيب» على حد تعبير السينمائي الكبير «سيرجي أيزنشتاين». إن حضور مخيلة المشاهد بكل فعاليتها ومستوياتها النفسية والفنية والفكرية، تنقله إلى حيز الفاعلية الثقافية/ بمعنى ما/ لأي فن من الفنون، ومثالنا هنا حركات الجسد والرقص ذو الدلالة التي تحفر عميقا في ذاكرتنا نحن المشاهدين، هذه الفاعلية لا تجعله يبحث عن المتعة فحسب، أي متعة التماهي مع الصور التعبيرية المتحركة التي تمثل حلم الإنسان ، وإنما توقظ لديه الإرادة الجماعية لتحقيق رؤية مبدعة موازية لما يحلم به في العالم الذي يتألق بوهج السلام وصعود الحلم إلى إيقاعاته المرهفة النبيلة؛ إنها تخلق عنده حبا للدفاع عن الحياة الحقيقية، وتسلمه مفاتيح الحق والعدالة والدفاع عن الخير والجمال كقيم عليا يجب ألا تنهار أمامنا، وهي تشغل في الوقت ذات ذلك الغضب والإرادة لرفض القهر والظلم البشري للإنسان والشعوب.

إن ثمة أدوات متنوعة للتعبير عن هذه الفاعلية، بما تحمله من إدانة ورفض ودفاع عن القيم التي عاش الإنسان من أجلها.

وقد شكلت هذه الأدوات الفنية التعبيرية بما هي لغة التواصل، سواء كانت بصرية أو لغوية أو أدبية، الذائقة الفنية الجمعية والفردية انطلاقا من تحديد الرؤية الدائم، ويمكن هنا أن نورد ما قاله المفكر رولان بارت حين يقول: «اللغة لا تكف عن مصاحبة الخطاب السمعي البصري وعكس بنيتها عليه».

إن الحديث عن قضية الحرب وعلى نحو التخصيص - الحرب والنساء وآثارها في النفس البشرية - كما أشار إليها العديد من الباحثين النفسيين كفرويد وأريك فروم وغيرهما من نقاد الأدب والفن والشعر، حديث يكتسب أهمية خاصة، خصوصا عندما يتعلق ذلك بفاعلية المرأة في تلك الحروب الصغيرة التي تبدت لنا صغيرة، وحدثت في نهايات القرن الماضي «القرن العشرين»، إلا أنها في مجملها تساوي أكثر من حرب عالمية ثالثة ظل يخافها البشر، ويتحسبون لويلاتها بسبب معاناتهم السابقة وتجربتهم في الحربين العالميتين الأولى والثانية، بما فيها من خسائر بشرية ومادية، من تشييء للنفس البشرية التي عاشت تناقضات عارمة في الربع الأخير من القرن العشرين، فالحرب اللبنانية الأهلية والصراع الفلسطيني الإسرائيلي، وحرب البوسنة والهرسك مع الصرب في يوغوسلافيا وحرب الخليج الثانية وأفغانستان، وحروب المخدرات في كولومبيا، شكلت مجتمعة حروبا لا تقل حجما وخطرا وأثرا في العالم والحياة عن حرب عالمية ثالثة.

ونحن في معرض حديثنا عن الحرب عموما، سنتطرق إلى آثارها النفسية في الإنسان بما يمثله من أبعاد شعورية ومعرفية عقلية بالنسبة إلى باقي الكائنات التي تعيش على الأرض، ذلك الإنسان الذي يختزن خبرات معرفية طويلة وذاكرة عن مختلف الحقب وتقلبات السياقات التاريخية، ذاكرة حسية شعورية/ وعقلية/ تنتمي إلى ما يصطلح عليه باسم «اللوغوس» وعلى وجه الخصوص «المرأة في زمن الحرب» وهي كائن يمتلك خصائص بشرية تختلف في التفاصيل النفسية عن الإنسان - الرجل - لما لها من خصوصية تتعلق بالحساسية ومستويات تفاعلها مع محيطها الخارجي أو «الموضوع»، إن المرأة ككائن فاعل ومثقف وواع لما يحدث في العالم، شاركت في هذا النزاع بوسائل شتى إلا أنها، وعلى رغم دورها الذي كان ضروريا ومهما وفعالا في آن معا، عانت انعكاسات هذه الحروب عليها وجاءت ردود أفعالها عنيفة ومختلفة المستويات، حيث نرى الأديبة اللبنانية «إتيل عدنان» تكتب عن الحرب الأهلية اللبنانية في روايتها الصغيرة: «الست ماري روز» وكذلك الأديبة «غادة السمان»، إضافة إلى دراسات نسوية كثيرة عن قضايا ودلالات الحرب، جاءت بمنزلة الرد الحقيقي على حروب كهذه، مثيرة تساؤلات كثيرة كتلك التي أثارها أبطال الروائي الروسي ميخائيل شولوخوف في روايته «الدون الهادئ»، حيث وقف الكثيرون ضد الحرب عموما وقتل الانسان للإنسان «تبادل القتل والإبادة البشرية بين الروس

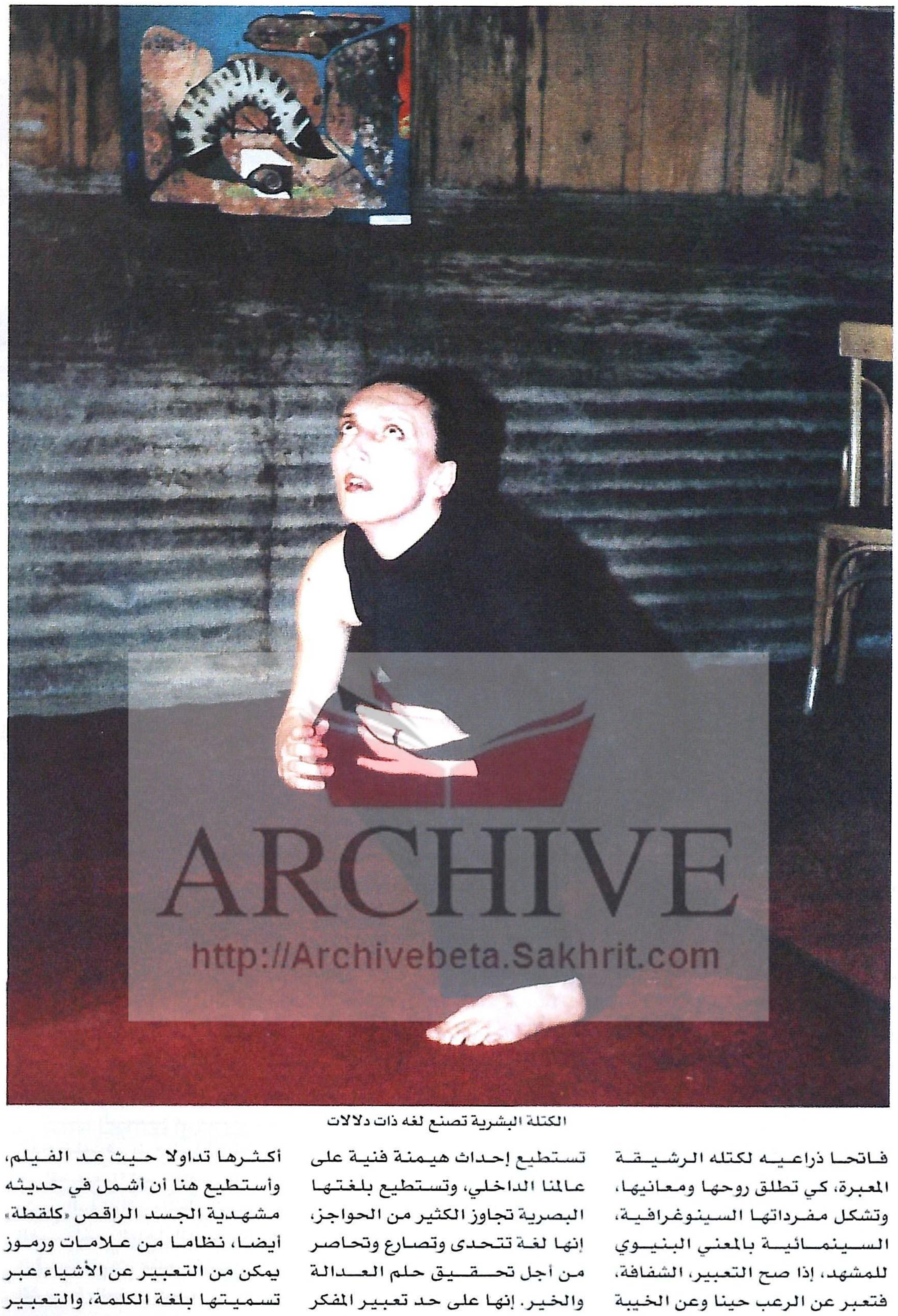
> ”إن القدرة الفنية العالية على الوصول إلى تشكيلات جسدية مفعمة بالحيوية والجمال، تتحرك لتصنع لغتها ذات الدلالة الأكثر عمقا، تخرج من روح مخربة من فظاعات الكائن البشري حين يعلن الحرب على نفسه“

والألمان». وكذلك الفيلم المعروف للمخرج السينمائي «فرانسيس كوبولا» (القيامة الآن) الذي يتحدث عن حرب فيتنام.

في أمسية راقصة الباليه الفرنسية «سيسيل بو» الفنانة الهاوية، كانت حركات الجسد والتواءاته والتكوينات التشكيلية المتنوعة التي خلقها ضمن فراغ سينوغرافي متواضع جدا وصغير، في تكوره وتقلباته وامتدادات ظلاله في الفراغ الذي بدا كأنه يفسح المجال لهذا الجسد كي يعبر عن ردود أفعاله واختلاجاته ومشاعره المتغايرة، ذاك العصاب الذي يجتاحه في مواجهة الحرب، كتلة بشرية متحركة تعبر عن جملة مشاعر وأحاسيس تداهم الجسد والروح كغبار كوني - عصاب كذاك العصاب الذي اجتاح أوروبا إبان الحرب العالمية الثانية، الذي عبر عنه الشاعر «ت.س.إليوت» في قصيدته الشهيرة «الأرض اليباب»، حيث عرض لجدب الروح بعد الحرب المدمرة، جسد يتماوج برشاقة لا متناهية، وتعبيرية خلاقة، تجعلك تتماهى معه في عقلك ومشاعرك المتباينة، إنها حركات ورقص يغزو الروح، فيحرك فيها مارد الرفض الواعي للعنف والقتل والبشاعة، ترسم الراقصة في الفضاء تشنجات الروح وحريق الأعصاب، ألم الجسد والنفس بصورة موتورة صارخة وعنيفة، لكنها تبقى في حركاتها تعبر عن المقاومة الصريحة لآثار الحرب، من خلال الجسد الصغير الذي يقدم ردا تعبيريا لما يجيش فيه من ألم يجتاح الروح، التي خلقت لتكون رمز صفاء وليست رمز قتل وتدمير.

من هنا، جاءت حركات الراقصة المتوحدة في مشهديتها الأثيرة، لغة جسدها، جملا تعبيرية تحمل إلى العين ما يجول في باطن الروح، وبمعنى آخر لغة الجسد العالية القدرة على الحديث عن تفاصيل، ربما تعجز أحيانا الكلمات عن تصويرها. لقد أصبح من الضروري، على حد تعبير «كلود ليفي شتراوس» أن نكون صارمين في تعيين حدود مفهوم اللغة وتوصيف المفهوم عند تطبيق مبادئ ومناهج لغوية يبدو أنها تثبت صحتها في تحليل اللغة على مواد نسميها، تقليديا أو في المنطق الجديد لغات (السينما - المسرح - الإيماء والعروض - الأدب نفسه - اللاشعور - الأساطير - الفنون الجميلة).

نركز على لغة الجسد كجزء مما عرفه شتراوس، حين يتلاعب الجسد بذلك الفراغ الذي يبدو



الكتلة البشرية تصنع لغه ذات دلالات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فاتحا ذراعيه لكتله الرشيقة المعبرة، كي تطلق روحها ومعانيها، وتشكل مفرداتها السينوغرافية، السينمائية بالمعنى البنيوي للمشهد، إذا صح التعبير، الشفافة، فتعبر عن الرعب حينا وعن الخيبة حينا آخر، إنها روح المرأة التي تصر على التعبير عن مشاعرها المختلفة حتى تكون وحيدة، تلك المشاهد يمكن أن تثير تساؤلات كثيرة: ماذا عن صنع فضاءات أخرى للدلالة وساحة السيمياء ولغة ذات أدوات تختلف عن الفنون الأخرى، إنه المبدع الضروري الذي يستطيع الولوج بلغته الفنية الخاصة وبإبداعه الشخصي إلى العالم، إنها تستطيع إحداث هيمنة فنية على عالمنا الداخلي، وتستطيع بلغتها البصرية تجاوز الكثير من الحواجز، إنها لغة تتحدى وتصارع وتحاصر من أجل تحقيق حلم العدالة والخير. إنها على حد تعبير المفكر جيل دولوز «لقطات سينما تروي حكايات»، وحين يعد الناقد السينمائي «جان ميتري» الذي كتب الكثير حول التماثل بين الفيلم بما هو مجموعة لقطات ممنتجة أو الصورة - اللقطة - سينوغرافيا الجسد الراقص، وتطرق في كتابه «جماليات وسيكولوجيا السينما» إلى قضية اللغة في السينما على أنها من أهم القضايا السينمائية أو أكثرها تداولا حيث عد الفيلم، وأستطيع هنا أن أشمل في حديثه مشهدية الجسد الراقص «كلقطة» أيضا، نظاما من علامات ورموز يمكن من التعبير عن الأشياء عبر تسميتها بلغة الكلمة، والتعبير كذلك عن الأفكار والخواطر، وقد ميز «جان ميتري» في مرحلة لاحقة بين اللغة والفيلم، ولم يعد الفيلم كاللغة الطبيعية إنما كلغة فنية.

من هنا ركزت على مسألة سيمياء الحركية الراقصة للجسد وكونها، كلقطات، تكتمل بمشهدية متكاملة، لغة لها قدرتها على التعبير كما أورد السينمائي «جان ميتري».

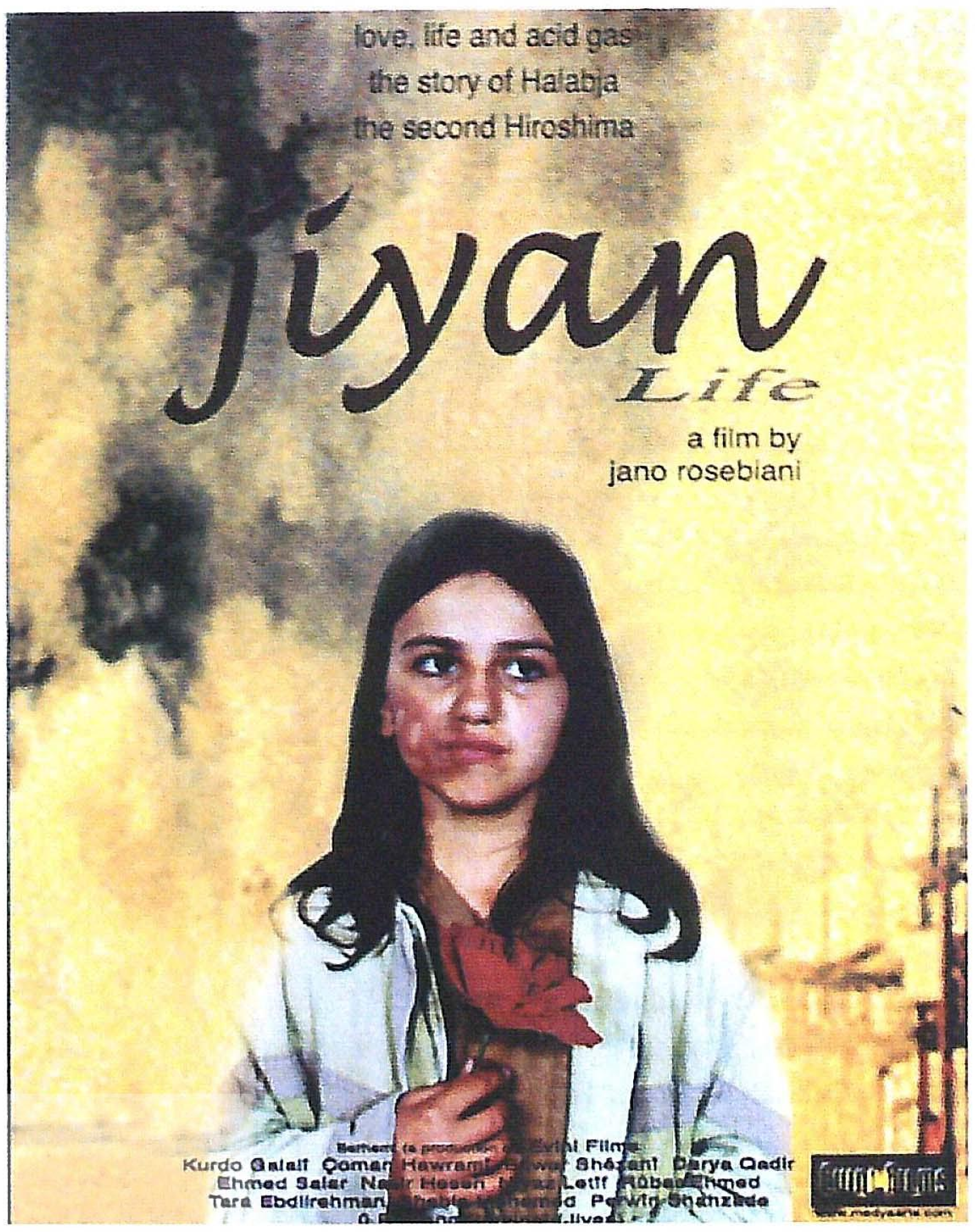
إن سيمياء الرقص، إن صح التعبير، أشد قدرة على إخراج مكنونات النفس حين يموج الجسد بحركاته المنبسطة والمتشنجة حينا والنازفة حينا آخر، جسد ينزف حركات رعب ورفض وفرح وخوف وتلاوين وأحاسيس متباينة، يتآلف مع الفضاء والمكان، ويخلق فيه عالما ذا معنى، حركة، سينوغرافيا تأسر المشاهد وتجمده في لحظات توتر صامت.

وحيث تقتل العصافير والموسيقية المرتعشة والتآلف البشري الشاعري وتُقتل القيم الجمالية وقدرات الخلق والإبداع، لا يبقى للحياة معنى سوى الفراغ الحقيقي، والمرأة في رقصات «سيسيل بو» ترفض هذه اللغة وهذا الأثر القاتل، وتقاومه بروح متجددة بالحب والعطاء، وتعبر فيه عن قدرات الكائن على رفض التدجين وارتكاب الشناعات البشرية، الجسد الذي يتناوبه الخفقان والرعشة والثبات والدهشة، الجسد والروح في مواجهة الحرب وآلتها المدمرة، تلك الثنائية تشكل إحدى مكونات لغة الجسد الحر ذي القدرة غير المحدودة على الدلالة والتعبير.

حين كتب «ت.س. إليوت» و«مخائيل شولوخوف»، الأول في قصيدته التي سبق ذكرها «الأرض اليباب»، والثاني في روايته «الدون الهادئ»، و«أتيل عدنان»، وكثيرون غيرهم، الكل حاول تصوير الفظاعات التي تفرزها الحرب والقتل والتعذيب والعنف والقضاء على المضامين الفنية للكائن نفسه، في محاولة للتخفيف من عذابات البشر، وإدانة مجرمي الحروب، وإقناع الإنسان بالمعنى المرعب والمدمر لها، ومدى الخسائر التي تقدمها الروح من قضاء على معنى الإنسان وقيمه اللامتناهية، حيث لا ظلال للجسد المرتعش الرهيف سوى ظلال القذائف، وقد حاولت الفنانة راقصة الباليه «سيسيل بو» في تظاهرة النساء والحرب، أن تقدم لنا تعبيرها الصادق بروح تفيض بالعنفوان والرفض والقدرة على مواجهة اللحظات الصعبة، بتكييف الجسد والروح معا على الرد على همجية لا حدود لها، وذلك ضمن لغة لا تخلو من إيمان بجدوى لغة الجسد الفنية، وجدوى رفض الإنسان لمفهوم الحرب بأدواته الخاصة ومعرفته الكامنة بمخلفاتها، وهنا أذكر جملة في قصيدة شعرية للشاعر الألماني برتولت بريخت كتب فيها يقول تحت عنوان «كتابة على جدار»:

«هم يريدون الحرب
والذي كتبها سقط صريعا» ◆

”
إن سيمياء الرقص أشد قدرة على إخراج مكنونات النفس، حين يموج الجسد بحركاته المنبسطة والمتشنجة حينا والنازفة حينا آخر، جسد ينزف حركات رعب ورفض وفرح وخوف
“



ملصق الفيلم الكردي «جيان»

على مدى اثني عشر يوما، انعقدت في مدينة روتردام الهولندية الدورة الحادية والثلاثون من دورات مهرجان روتردام السينمائي الدولي، وقد جاءت الدورة الجديدة كأول حدث سينمائي عالمي كبير في العام الجديد. ويعد مهرجان روتردام المهرجان السينمائي الأكثر أهمية بالنسبة للعاملين في حقل السينما في أوروبا والعالم الثالث على وجه التحديد، فهذا المهرجان معروف بما يقدمه من دعم مالي كبير للأفلام الجديدة التي تحمل آفاقا طموحة، كما أنه يفتح أمام الكثير من الأفلام التي تشارك فيه الفرصة للتوزيع في السوق الهولندية، والعرض في شبكات التلفزيون المتعددة في ذلك البلد الأوروبي. ويتميز المهرجان أيضا بانفتاحه الكبير على التجارب السينمائية الجديدة في العالم، خصوصا في بلدان آسيا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية، كما أن له تاريخا في دعم التجارب السينمائية المتقدمة، فقد سبق أن دعم الكثير من الأفلام التونسية والجزائرية والمغربية والمصرية.

ويخصص المهرجان مسابقته الوحيدة التي تمنح جوائز ذات قيمة مالية وهي «جوائز النمر» لأفلام السينمائيين الشباب، بغرض اكتشاف المواهب الجديدة وتسليط الأضواء على أفلامهم، وتشجيع الأفلام الجديدة المستقلة ذات الميزانيات الصغيرة، وإتاحة الفرصة أمام مخرجيها للحصول على دعم لأفلامهم القادمة.

هولندا - أمير العمري

مهرجان روتردام السينمائي

بحث عن معنى للسينما

لكن المسابقة جانب واحد من هذا المهرجان الكبير الذي عرض في برامجه وأقسامه المختلفة أكثر من ٢٥٠ فيلما روائيا طويلا، ونحو ٤٠٠ فيلم قصير من النوع التسجيلي والروائي القصير وأفلام الفيديو والفيديو الموسيقية والأفلام التجريبية.

وإلى جانب الجوائز المالية المباشرة التي تبلغ ٣٠ ألف يورو (العملة الأوروبية الموحدة) يمنح المهرجان للأفلام الفائزة عن طريق مؤسسات لدعم هذا النوع من الأفلام، دعما ماليا، لتوزيعها في شبكات العرض الهولندية، كما يقيم المهرجان سوقا لتمويل الأفلام التي لا تزال تحت الإنتاج، وقد يكون المخرج قد صور جزءا من فيلمه وينتظر باقي التمويل لكي يستأنف العمل. وتشكل، لهذا الغرض، لجنة خاصة (دولية) للحكم على الأفلام المتقدمة في السوق أو في «ورشة العمل»، واختيار ما يصلح منها لعرضه على شركات الإنتاج الأوروبية، لكي تتقدم بعروضها لتمويل استكمالها. وكانت السيدة درة أبوشوشة من تونس عضوا في هذه اللجنة هذا العام.

وقد شهد سوق روتردام السينمائي هذا العام أسماء متنوعة لمخرجين مرموقين يسعون إلى تمويل أفلامهم، من بينهم البريطاني بيتر جريناواي الذي يسعى للحصول على ثمانية ملايين دولار لاستكمال فيلمه، والمخرج الصيني تيان جوانج جوانج الذي شرع في تصوير فيلم جديد بعد عشر سنوات من التوقف عن العمل في بلاده، نتيجة لقرار جائر بوقفه عن العمل بعد إخراج فيلمه «الطائرة الورقية الزرقاء» (١٩٩٣)، الذي اعترضت السلطات الصينية وقتها على عرضه بسبب نقده الشديد لتجربة الثورة الثقافية في الصين.

ومن بين الشباب السينمائيين العرب الموجودين هذا العام في السوق المخرج الفلسطيني رشيد مشهراوي، صاحب العديد من الأفلام التسجيلية وأحدثها فيلم «بث مباشر من فلسطين»، الذي عرض في مهرجان الإسماعيلية الأخير للأفلام التسجيلية والقصيرة. وقد جاء رشيد مشهراوي إلى روتردام ومعه مشاهد من فيلمه الجديد، وهو أول فيلم روائي طويل يخرجه ويقوم بتصويره في الأراضي الفلسطينية المحتلة تحت ظروف شاقة.

التيمة الرئيسية في مهرجان هذا العام تمثلت في طرح السؤال التالي: ما هي السينما؟ ليس بالمعنى الذي كان يشير إليه الناقد والمنظر السينمائي الفرنسي الراحل أندريه بازان في الخمسينيات، عندما كتب دراسته الشهيرة بالعنوان نفسه، بل يأتي هذا السؤال في وقت تتوالى فيه الاختراعات التقنية الجديدة في مجال التصوير والمونتاج والعرض السينمائي، وفي إطار التنافس الشرس بين السينما والتلفزيون، والبث بالأقمار الصناعية وتقنيات المشاهدة عن طريق شبكة الإنترنت، والتقدم الكبير في تكنولوجيا الكاميرا وأجهزة المونتاج الرقمية، وسيلحقها قريبا العرض المركز عن طريق الأقمار الصناعية للأفلام الروائية الطويلة بالطريقة الرقمية، وبما يلغي تماما بكرات الفيلم التقليدية المعروفة.

ثماني ندوات ومناقشات وقراءات عن التجارب الشخصية دارت في روتردام حول ماهية السينما وكيف تتغير، وما الذي ستصبح عليه مستقبلا، وعرض ٢٤ فيلما من أحدث الأفلام لكبار السينمائيين في العالم تحت لافتة «ما هي السينما؟»، من بينها أفلام مثل «شفرة التوقيت»، لمايك فيجيس من بريطانيا الذي صور هذا الفيلم بالكاميرا الرقمية (ديجيتال) مع استخدام الشاشة المقسمة إلى عدة أقسام، يدور في كل قسم منها حدث ما في وقت واحد. وهناك فيلم «مامبو الألفية»، للمخرج التايواني هو هتسياو هسين الذي يتخلى تماما عن أسلوبه السابق في إخراج الأفلام، لكي يقدم صورة شمولية لمجتمع مدينة تايبي بمشاكله المزمنة مركزا بصفة خاصة على الشباب، وفيلم «طريق مولهولاند»، للمخرج الأمريكي الشهير ديفيد لينش الذي يواصل تأملاته الصادمة للعين على طريق سينما ما بعد الحداثة، من خلال موضوع تمتزج فيه الهلوسة بالجنون بالأحلام بالكوابيس بالرؤى الغريبة في مجتمع هوليوود الغارق في نوع من الشعوذة الخاصة به.

الأفلام التي عرضت في هذا القسم، ليست للعرض في حد ذاته، بل لتأمل محاولات «الكبار» من أجل تطوير أنفسهم وتطوير الأبجدية السينمائية التي يقول المخرج الروسي ألكسندر سوكوروف عنها إننا لا نعرف منها إلا خمسة أو ستة أحرف فقط حتى الآن!

إضافة إلى قسم «ما هي السينما؟»، ضم المهرجان عشرة أقسام أخرى هي: المسابقة الخاصة بالأفلام الأولى أو الثانية لمخرجيها، التي تتنافس على جوائز النمر، والبرنامج الرئيسي للأفلام الروائية الطويلة، والبرنامج الرئيسي للأفلام القصيرة، وحصاد مؤسسة «هيوبرت بالس» الذي تعرض فيه الأفلام الجديدة التي مولت من طرف هذه المؤسسة الهولندية المتخصصة في دعم المشاريع الجديدة للمخرجين، وقسم بعنوان «تفجير السينما»، وقسم بعنوان «سينمائيون في البؤرة» عبارة عن تكريم عدد من المخرجين بعرض أفلامهم، وشمل تكريم المخرج من اسكيمو كندا زاكارياس كونك والمخرج الصربي المتمرد جوران كاركوفيتش، وقسم «صحراء الحقيقي» الذي يبحث في العلاقة بين السينما والسياسة، وقسم «النظر عبر الزجاج» ويضم أفلاما أخرجها مخرجوها عن صناعة السينما نفسها، وقسم «اختيارات النقاد» ثم قسم «منظور هولندي».

وقد عرض المهرجان ٢٥٠ فيلما روائيا طويلا ونحو ٤٠٠ فيلم قصير وتسجيلي. وغطى نشاطه أكثر من ٦٠٠ صحافي وناقد، واستمر المهرجان من ٢٣ يناير إلى ٣ فبراير.

لجنة التحكيم

تكونت لجنة تحكيم المسابقة من خمسة أعضاء فقط هم: هو هسياو هسين (مخرج من تايوان) رئيسا للجنة، وميكي دو جونج (مخرجة هولندية) وجاستون كابوري (مخرج من بوركينا فاسو) وماري بيير ميا (مديرة قسم نصف شهر المخرجين بمهرجان كان الفرنسي) وليتا ستانتيك (منتجة سينمائية من الأرجنتين).

وقد عرض داخل المسابقة ١٦ فيلما

الفيلم الهولندي «الهائم على وجهه»

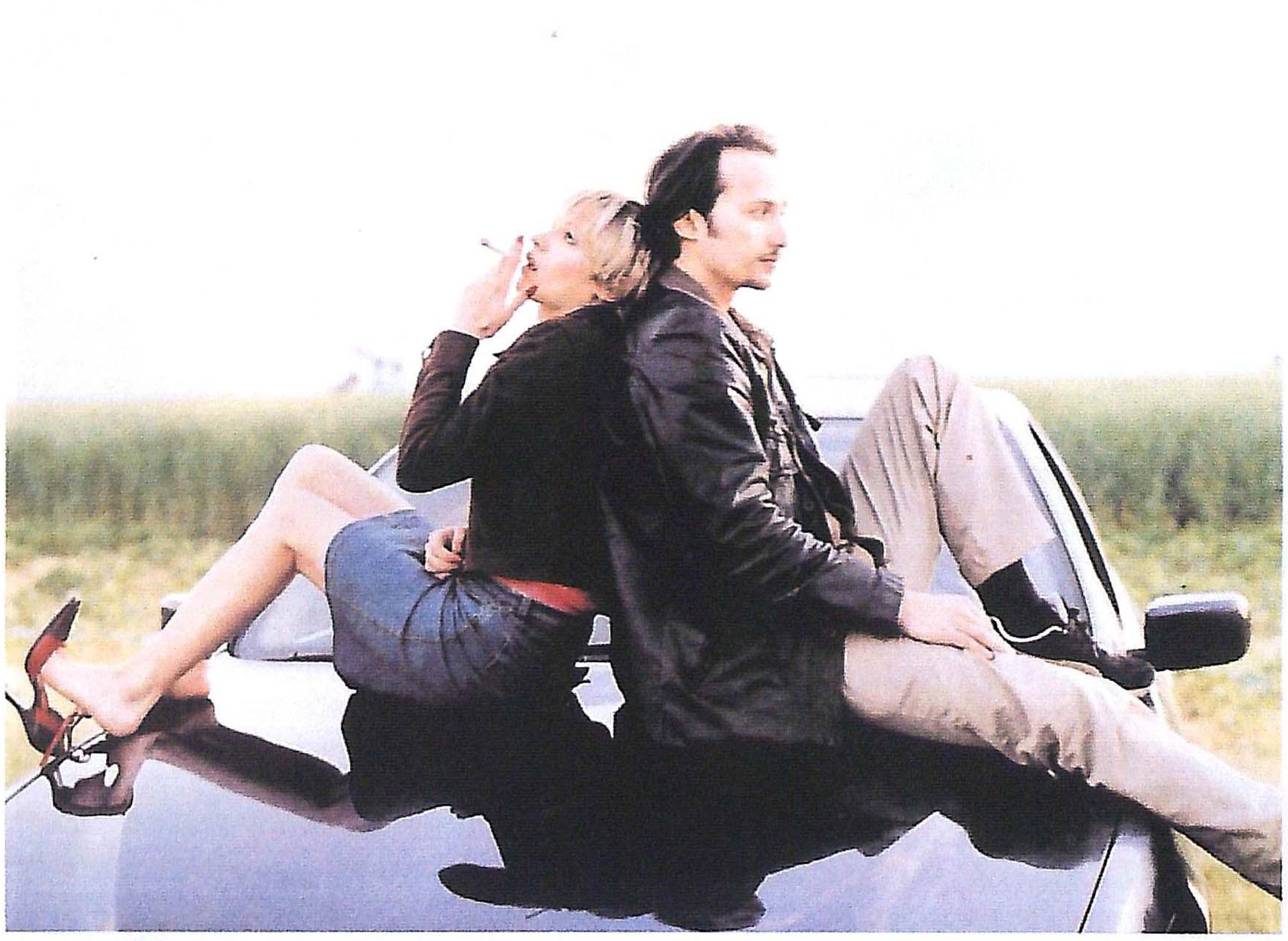
هي «يوميات جثث» لأندرو رابسكي ميكالهيني (الولايات المتحدة)، «كل يوم يقبلنا الرب في الفم» لسينيسا دارجون (رومانيا)، «من هنا إلى أين» لجلن لوتشفورد (بريطانيا)، «جيان» لجانو روسيبياني (كوردستان)، «على يمين الأب» للويس فرناندو كارفالو (البرازيل)، «لوبيانا» لإيجور ستيرك (سلوفينيا)، «أخي مصاص الدماء» لسفن تاديكين (ألمانيا)، «نوجو» لسابين هيبلر وجيرهارد إرتل (النمسا)، «يوم ربيعي صاف» لهير ين هو (كوريا الجنوبية)، «شديد الحرارة» لنيكولاس بريفيير (فرنسا)، «خللي بالك من قطتي» لجيونج جي ايون (كوريا الجنوبية)، «ليست هذه أغنية حب» لبيلي الترينجهام (بريطانيا)، «الهائم على وجهه» لريوجين جانسن (هولندا)، «مؤامرة عطلة نهاية أسبوع» لجانج مينج (الصين)، «الرمال الهامسة» لنان اشناس (إندونيسيا)، وأخيرا «النحل المتوحش» لبوهدان سلامه (تشيكيا).

الفيلم النمساوي «نوجو» كان أحد أهم أفلام المسابقة، بمستواه الفني الرفيع وخياله المبتكر، ويتضمن الفيلم ثلاث قصص ينسج منها كاتب السيناريو ومخرج الفيلم - سابين هيبلر وجيرهارد إرتل - فيلما متماسكا موحد الأسلوب والبناء، تشي لقطاته بالإحساس العبثي بالحياة في زمن العولمة والتفكك القومي وتلاشي الهوية الخاصة للبشر.

«نوجو» اسم محطة للبنزين على أحد الطرق الريفية في النمسا، وإن كان الفيلم لا يحدد موقعا معينا للأحداث، فيمكن القول إن أحداثه تدور في «مكان ما في أوروبا»، أما الزمان فقد يكون الحاضر أو المستقبل القريب.

ثلاث قصص وست شخصيات لثنائيات من شباب وفتيات، منفصلين بعضهم عن بعض إلى أن يلتقوا معا في النهاية في محطة البنزين.

يملك هذه المحطة شاب وزوجته: جو وماريا، يسكنان فوقها في شقة غريبة الديكور، لا توجد فيها غرف بل يمكن اعتبارها غرفة واحدة فسيحة مع مطبخ وحمام ونافذة كبيرة تطل على محطة البنزين، يمارسان الحب بصفة مستمرة ويبتكران في أشكال الممارسة، في محاولة للتغلب على الإحساس الهائل بالعزلة والملل. هناك شاشة تلفزيون وكاميرا خارجية يستطيع الزوجان من خلالها مراقبة الزبائن، لكن جو يقرر ذات أمسية الامتناع عن الاستجابة للزبائن، ويغلق الباب على نفسه ومعه ماريا، يتطلعان باستمتاع إلى الزبائن من ركاب السيارات، وهم يقفون حائرين أمام المحطة المهجورة، يدقون جرس الباب ويقرعونه مرات ومرات، لكن جو يرفض الاستجابة، وعندما يستجيب ذات مرة يلتقي بتوم، وهو أحد قطبي الثنائي التالي. وتوم متزوج من ليزا المصابة بمرض خطير، وهو يحلم معها بشراء محطة بنزين لتحقيق حلم حياتهما في الاستقلال الذاتي في العمل. ويتطلع بحسد إلى محطة البنزين «نوجو». لكنه مضطر إلى حمل زوجته لإجراء تحاليل في المستشفى. وهناك يعرف أنها مصابة بالسرطان الذي لا شفاء منه. وتعرف



ملصق «نوجو» النمساوي

هي حقيقة الأمر، وتعقد صفقة مع طبيب في المستشفى لبيع إحدى كليتيها لتدبير مبلغ كبير يساعدهما على شراء محطة البنزين، ثم تتسع الصفقة لكي تشمل تقريبا معظم أعضاء جسدها الداخلية. يرفض زوجها توم ويحتج في البداية، تقول له ما فائدة الاحتجاج، فهي ميتة لا محالة، ومن الأفضل الاستفادة من جسدها و هي لا تزال على قيد الحياة بعد، من أجل تدبير مبلغ كبير يكفي لشراء محطة البنزين من دون تقسيط أو ديون. والطريف أنها أكثر حماسا من توم لشراء المحطة التي هي حلم حياتها، ولا تريد أن تتخلى عن تحقيقه حتى وهي على أعتاب الموت. الطبيب الذي يعقد معها الصفقة يتفق معها على ضرورة السفر إلى أمريكا، حيث توجد الوكالة التي ستدفع والزبون الذي سيشتري. لكن الحيلة لا تهزمها إلا الحيلة. يقوم الطبيب بتهريبها من المستشفى بمساعدة زوجها، تصر هي على ضرورة تسلم مبلغ ربع مليون على سبيل العربون، يوافق الطبيب، ويسبقهما إلى المطار، لكنه يفشل في تسلم «البضاعة»، فقد هرب الاثنان وتوجها إلى محطة البنزين.

الثنائي الثالث: روزا وسام، عاهرة ولص. تتعطل سيارة روزا فتتوقف في محطة البنزين لإصلاحها، يقول لها صاحب المحطة «جو» إن إصلاحها سيقتضي عدة أيام، تستنجد هي بصديقة لها ترسل لها سام لتوصيلها. تتوقف أمام بنك لصرف بعض المال، ولكنها تخرج، بطريق الخطأ، مسدسا كبيرا من حقيبة يدها، فيظن العاملون بالبنك أنها تريد القيام بسطو مسلح فيستسلمون لها، تظل هي تعتذر وتشرح لهم أنها لا تقصد السرقة، وإنما صرف بعض المال من رصيدها، لكنهم لا يصدقونها، بل يبدأون بالفعل في إحضار رزم المال. وهنا يلحق بها سام بعد أن أدرك الموقف، فهو لص بطبيعته، وتتم عملية السطو ويهرب الاثنان بحقيبة مملوءة بالمال، ويتجهان إلى محطة البنزين، لاسترداد سيارة روزا.

جو لا يريد أن يفتح باب مسكنه لأي من الآخرين. ليزا وتوم يريدان مفاوضته على شراء المحطة وتحقيق حلم حياتهما. وروزا وسام يريدان استعادة سيارة روزا، لكن الأمر يتعقد، وتقع مشاجرة بين الجميع. هنا يلحق زبون آخر يريد ملء خزان الوقود في سيارته، وعندما يفشل في طلب المساعدة يحاول ملء السيارة بنفسه. يسرع جو بإغلاق مفتاح التحكم في صنبور الوقود من الداخل، يلقي الرجل بالخرطوم على الأرض، وخلال التوتر القائم تدوس روزا بعفوية على المفتاح فينساب البنزين على أرض المحطة، لكن الشخصيات الست التي تتشاجر في الداخل لا تشعر. تلقي روزا في النهاية بسيجارتها المشتعلة في غضب من النافذة فتنفجر المحطة لتودي بحياة الجميع، وينتهي الفيلم الغريب المتع.

إن الميزة الأولى لهذا الفيلم تتمثل في براعة السيناريو ودقته الشديدة، فهناك ست شخصيات تعيش حالة من القلق والتوتر والرغبة في الإفلات بالهرب: السباك الذي يحلم بشراء محطة البنزين يريد تحقيق حلم حياته، لكنه لا يمانع في بيع جسد زوجته، والزوجة تريد أن ترى الحلم يتحقق، فتخدع الطبيب، تحصل منه على المال من دون أن تقدم المطلوب، والعاهرة تريد اللحاق بموعد مهم لكن سيارتها تتعطل، فيكون لقاؤها مع سام اللص المحترف الذي يقود بالفعل سيارة مسروقة للقيام بإحدى العمليات، وينتهي الأمر باشتراكه مع روزا في السطو المسلح في لحظة إحساس عبثي بالحياة، وجو وماريا اللذان أغلقا على نفسيهما باب المسكن مللا من الحياة الرتيبة فوق محطة البنزين يجدان أنهما واقعان في شرك كبير، فهناك الثنائي الآخر الذي يرغب في الاستيلاء على المحطة بأي ثمن وفورا.

الأداء التمثيلي في هذا الفيلم يبلغ الذروة، وأسلوب الإخراج شديد البرودة عن عمد، فلسنا هنا أمام ميلودراما عنيفة تمتلئ بالتشنجات، بل أمام عمل معاصر يمتلئ بالدلالات، أقرب إلى الحلم أو الكابوس. والديكور المستخدم للبيت ومحطة البنزين يبدو ديكورا مستقبليا بسيطا ولكنه شديد الغرابة حقا. والكاميرا تتحرك في أرجائه تفتح المجال لتأمل العلاقة بين الإنسان والمكان: سجن زنيق يمتلئ مطبخه بعشرات المعلبات من المأكولات المحفوظة والمشروبات، فقد أغلق جو وماريا حياتهما وقررا فيما يبدو الانتحار عن طريق الإفراط في الجنس.

ويعتمد أسلوب الإخراج على الحركة الباردة المحسوبة للكاميرا، وعلى التصوير الضبابي الذي تشوبه مسحة من الزرقة الباردة، وعلى الأداء البارع المحسوب لمجموعة الممثلين. وهذه العناصر موظفة جيدا لرواية القصص الثلاث من دون افتعال أو تحذلق، وبطريقة فيها من السلاسة قدر ما فيها من المتعة.

لكن فيلم «نوجو» لم يحصل على إحدى جوائز المسابقة على عكس معظم التوقعات. أما الأفلام الفائزة فهي الفيلم الهولندي «الهائم على وجهه»، والفيلم الروماني «كل يوم يقبلنا الرب في فمنا» والفيلم التشيكي «النحل المتوحش» وهما فيلمان محدودا القيمة والأثر.

الفيلم الهولندي «الهائم على وجهه» فيلم عن العلاقة بين شخصين غريبين في الحياة والمجتمع، تجمع بينهما الوحدة والإحساس بالعزلة عن الآخرين وبالاختلاف عنهم أيضا، على رغم أن كلا منهمامختلف عن الآخر تماما في كل الجوانب الأخرى.

مهاجر شاب أسود من جنوب السودان هو ماجوك، دخل إلى البلاد بطريقة غير شرعية، ورجل هولندي تجاوز الثمانين من عمره هو جاكوب، الذي كان في الماضي جنديا في جيش الاحتلال الهولندي في جزر الهند الصينية (إندونيسيا).

الأول يجد نفسه منبوذا في المجتمع الجديد، حتى من قبل أصدقائه المهاجرين، لا يجد مكانا يؤويه، فيهيم على وجهه، يحمل بطانية ويفترش حديقة منزل هولندي، يتصادف أنه منزل جاكوب الذي عاد إليه بعد أن وجد أنه عاجز عن التكيف مع كل شيء في منزل العجائز، الذي ذهب إليه طواعية للإقامة مع أناس يعرفهم من المسنين من أمثاله، بل إنه يحتك بصديق قديم له، ويبدي تأففه من الطعام والشراب المفروض عليهم فرضا في المنزل، يعود جاكوب، يعيش بمفرده، يتردد عليه صديق يشاركه طهي الطعام وتناوله أحيانا. وعندما يلمح جاكوب ماجوك يرقد في ركن من أركان حديقة منزله، يثور ويطرده، بل إنه يطارد حتى أطفال الجيران بسبب ما يصدرونه من ضجيج في أثناء لعبهم.

ماجوك لا يجيب على ما يوجه إليه من جانب جاكوب من إهانات، لكنه يحمل بطانيته في صمت ويرحل، يفضل البقاء مع الأبقار في المزرعة التي يؤدي فيها بعض الأعمال من حين إلى آخر. فهي تذكره بالبيئة المفتوحة التي جاء منها.

ولكن جاكوب الذي يعيش حبيسا في ذكريات الماضي، يجد نفسه تدريجيا منجذبا إلى ماجوك، يدعوه إلى تناول الشاي في منزله، يتبادل معه الحديث، يسأله عن بلده وعن ظروفه وعن سبب هجرته، يروي له كيف كان في الهند الصينية جنديا في الجيش للمحافظة على النظام. وعندما يقول له ماجوك: ألا يستطيع السكان هناك المحافظة على النظام بأنفسهم، يكون جوابه ببساطة ويقين: كلا لا يستطيعون. إنه إذن غير نادم على الماضي، لكنه في الوقت نفسه يتذكر علاقته الإنسانية بسكان المستعمرات، بل في أثناء مناقشة له مع صديق له، يحذره الرجل من صحبته لماجوك ويقول إن هؤلاء الأفارقة المهاجرين خطرون وكاذبون، فيرد عليه جاكوب متسائلا: ألسنا مسؤولين بشكل ما عن مأساتهم الحالية؟

مخرجة الفيلم إيوجين جانسن أخرجت بعض الأفلام التسجيلية، وهذا هو فيلمها الروائي الأول، وفيه تمزج بين اللقطات التسجيلية التي يستدعيها البطلان من الذاكرة، والتعليق الصوتي الشاعري على الذاكرة الأفريقية، وبين المشاهد التي تدور في الحاضر. العلاقة بين الرجلين لا تتطور كثيرا، ولا تتحول إلى صداقة عميقة، بل تظل أسيرة التشكيك من جانب جاكوب، الذي يثور على ماجوك ذات يوم فيطرده من منزله، ثم يعود فيصالحه ويستضيفه، بل يخصص له سريرا لكي يقضي ليلته معه، غير أن القلق الذي يعتري ماجوك وخشيته من السلطات، يدفعانه دوما

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إلى الهرب نحو الفضاء المفتوح، مفضلا صحبة الأبقار على البشر.

فيلم شديد الحساسية والرقة والعذوبة، من دون ادعاءات سياسية كبيرة، فهو لا يوجه إدانة مباشرة، ولا يسعى إلى التوفيق قسرا بين طرفين يستحيل التوفيق بينهما في مجتمع يمور بالفكر العنصري المتأصل، بل يكتفي بعقد المقابلات بين الشخصيتين، مكثفا التقابل القائم بينهما، الذي يتمثل في إحساسهما بالوحدة. لكن الفرق أن الأول بات على أعتاب القبر، والثاني لا يزال في مقتبل الشباب لا يعرف ما يخبئه له الغد.

«جيان» من كوردستان العراق

أما الفيلم الذي يمثل كوردستان في المسابقة بعنوان «جيان»، فهو في الحقيقة من التمويل الأمريكي والهولندي، صُوِّر بأكمله في شمال العراق، وأخرجه المخرج العراقي الكردي جانو روصيبياني الذي يقيم ويعمل في ولاية فيرجينيا بالولايات المتحدة، وهذا هو فيلمه الروائي الثاني بعد فيلم «رقصة البندول» الذي أخرجه عام ١٩٩٥. أما مصور الفيلم فهو قتيبة الجنابي الذي درس التصوير في المجر ويعيش ويعمل حاليا في لندن، وشارك في التمثيل في الفيلم ممثلون محترفون إلى جانب أناس عاديين من سكان القرى الكردية الذين قاموا بأداء أدوارهم الحقيقية. وعرض فيلم «جيان» في مهرجان روتردام هو العرض العالمي الأول للفيلم.

«جيان» كلمة كردية معناها الحياة، لكنها هنا اسم فتاة صغيرة في العاشرة من عمرها. وأحداث الفيلم تبدأ بعد خمس سنوات من قيام الطائرات العراقية بقصف بلدة حلبجة الكردية بالغازات السامة في ١٦ مارس عام ١٩٨٨، مما أدى إلى قتل خمسة آلاف رجل وامرأة وطفل خلال دقائق من القصف.

بعد خمس سنوات من المأساة الكردية، يعود طبيب كردي من أمريكا إلى البلدة لكي ينشئ ملجأ للأطفال اليتامى ومدرسة لتعليم الأطفال، ويبدأ في التعرف على أهل البلدة. هناك ذلك الرجل الذي شهد المأساة وفقد كل أفراد أسرته، واتخذ منذ ذلك الحين موقعا له على سطح منزل صغير، يعزف نغمات حزينة شجية طوال النهار. وهناك المسلم الأصولي المتشدد الذي يطارد نساء القرية يريدهن أن يتحجبن، وينزل لعناته على عازف الناي لأنه يعتبر الموسيقى رجسا من عمل الشيطان. وهناك الفتاة الحسناء التي تحلم بالزواج وتقيم علاقة حب من طرف واحد مع الطبيب القادم من أمريكا، ترسل إليه الرسائل مع الصغيرة «جيان»، وتقنع نفسها بأنه سيتزوجها ثم تصاب بصدمة كبيرة بعد أن تعرف أنه متزوج ولديه طفلان، وتحاول الانتحار فيقوم بإنقاذها بمساعدة أهل البلدة.

من خلال هذه الحكايات والتفاصيل الصغيرة يسعى سيناريو الفيلم إلى تصوير الحياة اليومية البسيطة لسكان حلبجة من الأكراد، موصلا رسالته إلى المشاهدين في العالم، يريد أن يقول لهم إن الأكراد بشر يحبون ويتعذبون ويتألمون، وأن بينهم المتطرف والعاقل والواقعي، مثلهم مثل غيرهم من البشر، لديهم حلم واحد يتمثل في التحرر والاستقلال الذاتي والتعبير عن هويتهم المتميزة.

وعبر مشاهد الفيلم المختلفة، يعود الفيلم إلى لقطات من وجهة نظر الطبيب أو الفتاة الصغيرة التي ترمز إلى المستقبل، لما وقع في حلبجة عام ١٩٨٨... إغارة الطائرات ومقتل الآلاف وإصابة الكثيرين بالعاهات والتشوهات نتيجة القصف.

تصوير شديد الحساسية لبيئة شديدة الجمال، والتمثيل متميز ومتماسك بشكل عام على رغم محدودية التجربة، فالممثلون جميعا يؤدون هنا باللغة الكردية لتأكيد الخصوصية الثقافية للأكراد، ولكن لعل ما يعيب هذا الفيلم تأكيداته المتكررة على الفكرة الواحدة بطرق عدة، وتبسيطه الشديد لرسالته وحواره التعليمي المباشر الذي يمتلئ بالكثير من المعلومات عن حياة الأكراد وتاريخهم، ومغزى الكثير من الأسماء والإشارات في ثقافتهم. وقد سعى كاتب السيناريو - وهو المخرج نفسه - إلى التغلب على تلك المباشرة من خلال الاستغراق في تصوير بعض مظاهر الحياة مثل حفلات الزواج والاحتفالات الكردية، مضفيا جوا من التفاؤل على موضوعه الثقيل، لا بأس، لتعريف المشاهد الغربي بعالم لا يعرفه، لكن الفيلم لا يزال بعيدا عن الوصول إلى تعدد المستويات الذي يميز الأعمال الفنية المكتملة.

السينما العربية

في قسم البرنامج الرسمي للأفلام الطويلة عرض الفيلم الجزائري «العالم الآخر» للمخرج مرزاق علواش، وهو من التمويل الفرنسي وتدور أحداثه في الجزائر في الوقت الحالي، متناولا موضوع التطرف والجماعات المسلحة وكيف تلقي بوطأتها الثقيلة على المجتمع الجزائري.

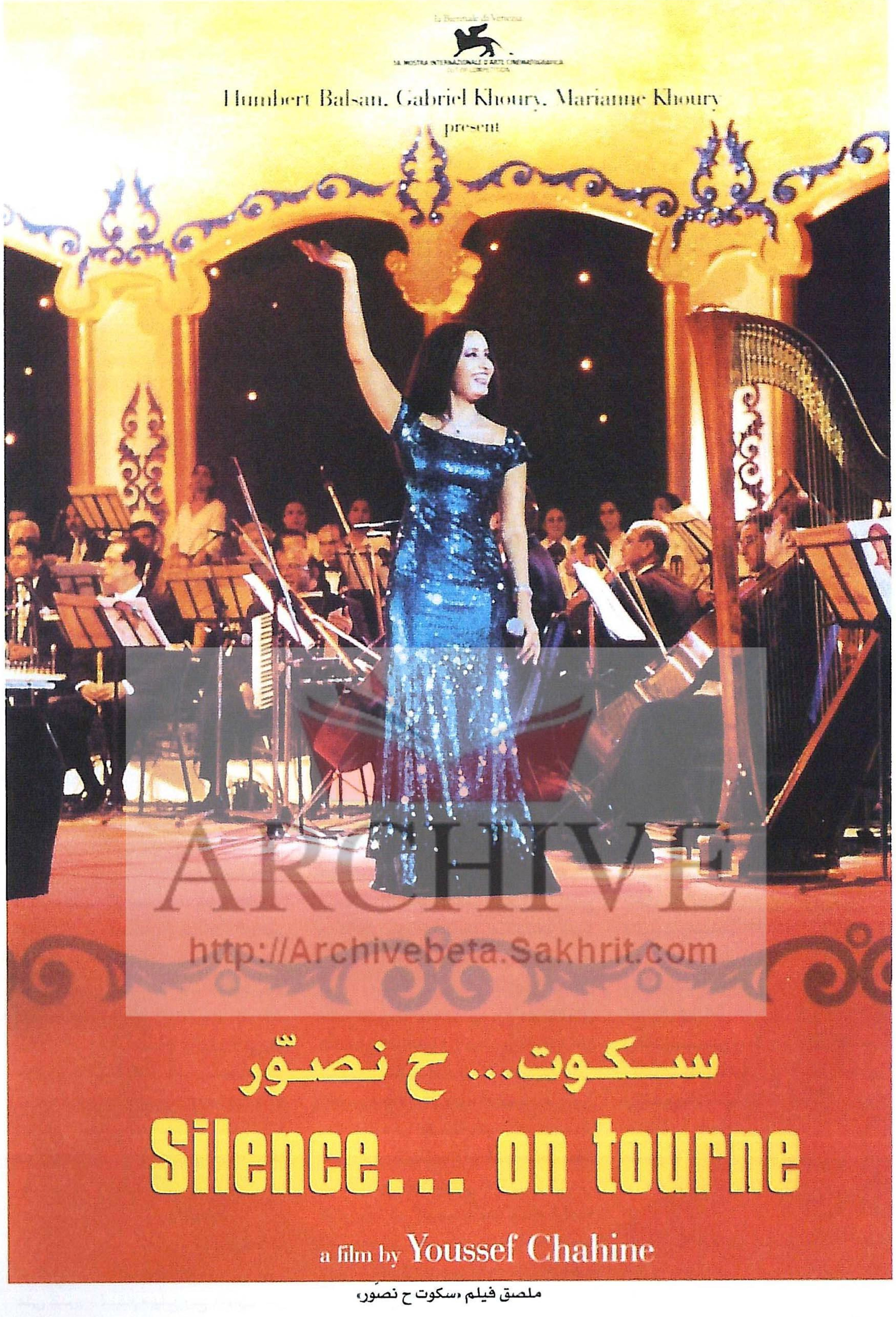
من العاصمة الفرنسية باريس إلى الجزائر العاصمة، ومن العاصمة إلى بلدة المدية الريفية ثم إلى أقاصي الريف والمناطق الصحراوية، ينتقل مرزاق علواش في محاولة لاكتشاف «حقول القتل» في الجزائر، فماذا وجد؟ وكيف جسد ما عثر عليه في فيلمه؟

بطلة الفيلم امرأة فرنسية من أصل جزائري تدعى «ياسمين»، تعمل في باريس في مكتب محاماة، وهي مخطوبة لـ «رشيد»، الذي هاجر مع أسرته وهو بعد طفل، من الجزائر إلى فرنسا، وأصبح الآن مبرمج كمبيوتر، لكن رشيد اختفى فجأة، وطال غيابه. وتتلقى ياسمين منه رسالة تفيد بأنه ذهب إلى الجزائر طواعية، والتحق بالجيش الجزائري هناك لأداء الخدمة العسكرية كمواطن جزائري. وتقرر ياسمين الذهاب إلى الجزائر للبحث عن رشيد، لكنها غريبة تماما عن الواقع الجزائري، فقد ولدت ونشأت في فرنسا، وهي تجهل بالتالي اللغة والعادات والتقاليد وطبيعة الظروف الخطيرة التي تعيشها الجزائر.

وهكذا تهبط الباريسية الحسناء إلى الجزائر وحيدة وسط غابة من الذئاب. تتجه أولا إلى إحدى نقاط الجيش الجزائري لمقابلة ضابط تحمل معها اسمه وعنوانه. تسأله في إلحاح عن مصير رشيد، يقول لها إنه قتل في عملية عسكرية ضد الجماعات المسلحة المتطرفة. لكنها تصر على توجيه مزيد من الأسئلة عن موقع العملية وعما إذا كان قد نجا أحد من جنود الجيش. إن لديها يقينا شخصيا بأن «رشيد» لا يزال على قيد الحياة. تذهب إلى منزل الضابط لكي توجه مزيدا من الأسئلة. زوجة الضابط تتردد أولا في استقبالها ثم ترحب بها وتبدي تضامنها معها (هناك إشارات عديدة في هذا الفيلم للتضامن النسائي). تعرف أن الضابط يعيش في قلق شديد بسبب التهديدات التي يتعرض لها من جانب الأصوليين. في سيارة التاكسي تركب مع قرويين جزائريين متوجهة إلى مكان ما في الريف للبحث عن رشيد، وسرعان ما تتعرض السيارة لكمين نصبه المتمردون المسلحون: هجوم عنيف يذبح فيه كل ركاب السيارة، لكن زعيم المسلحين يصدر أمره بالإبقاء على «ياسمين» لكي تصبح إحدى خليلات أمير الجماعة.

الشاب الذي أبقى على حياة ياسمين ويدعى «حكيم»، يبدو منجذبا إليها بقوة، بل أصبح واقعا في حبها بالفعل. وعندما تهرب في الصباح يتركها تهرب ثم يتبعها، يقتفي أثرها، تعود إلى منزل الضابط تروي له ولزوجته ما تعرضت له. لا تستقر ياسمين طويلا في المنزل، بل تغادره في الصباح الباكر، تبحث وتسأل وتتصل بكل من يمكنهم تقديم المعلومات لها. يساومها أحدهم ويحصل على أموالها، ثم يقول لها إن اثنين من جنود الجيش استطاعا النجاة والهرب من المذبحة. تصبح على يقين بأن «رشيد» واحد منهما. تتوجه إلى المنطقة الصحراوية التي عرفت أن المواجهة المسلحة وقعت فيها. تعرف في الطريق أن هناك امرأة تدير وكرا من أوكار المتعة في كهف في الصحراء، هي التي تؤوي رشيدا ورفيقيه. وعندما تلتقي برشيد أخيرا يحدثها هو عن عدم استطاعته العودة أو المغادرة بسبب هروبه من الجيش.

«حكيم» الإرهابي الذي لا يزال يتتبع خطاها، يكمن على مقربة من المكان الذي التقت فيه برشيد. إنه يحبها لكنه موزع حائر بين عقيدته المتطرفة وضعفه العاطفي. وعندما يقرر في النهاية اقتحام المكان للعثور عليها، يجدها في أحضان حبيبها رشيد فيفتح النار على الجميع، ويترك وراءه ضحايا المذبحة الرهيبة، ومن بينهم رشيد وياسمين، ويرحل.



ملصق فيلم «سكوت ح نصوّر»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

على المستوى الفكري يتبنى الفيلم الرؤية السائدة في فرنسا والغرب عموما عن الصراع في الجزائر: التعصب الديني ورفض المجتمع المدني الحديث في مواجهة قوة الدولة. الرجل الريفي بخشونته وتزمته وأخلاقياته المتشددة في مواجهة المرأة برقتها وعذوبتها وحبها للحياة ورغبتها في الانطلاق. ويعقد الفيلم مقارنات عديدة بين سلوك النساء وسلوك الرجال، فعلى حين نجد الرجل سلبيا ومنغلقا بشكل عام، حتى ضابط الجيش الذي يعترض على أن تدخن زوجته، نجد المرأة أكثر تفتحا وانطلاقا وجرأة. تقول زوجة الضابط لياسمين تعليقا منها على النفاق الاجتماعي الذي يفرضه الرجل: إن من الممكن أن تفعل المرأة أي شيء طالما ظل في السر.

وعلى حين تعرف ياسمين هدفها تماما لا تحيد عنه طوال الوقت، يبدو «حكيم» المتطرف الإسلامي، وحيدا ضائعا بل كائنا هشا ضعيفا مترددا، ربما تكمن وراء سلوكه العنيف دوافع اجتماعية ونفسية. وفي اللحظة التي يمكن أن يتحول فيها إلى كائن طبيعي يشعر بالحب للمرأة، يرتد إلى طبيعته المتزمتة رافضا فكرة أنها على علاقة برجل آخر، فينتهي من حيث بدأ، أي بالقتل.

غير أن فيلم «مرزاق علواش» على رغم إثارته، فإنه يفتقر بشدة إلى التماسك في البناء بشكل عام. هناك من دون شك قوة وتدفق في الإيقاع في الثلاثين دقيقة الأولى من الفيلم مع محافظة على كل سمات طابع أفلام الطريق: شخصية الغريبة القادمة من الخارج في مواجهة عالم آخر مختلف لا تفهمه، شخصيات هامشية مترددة أو عاجزة، مفاجآت في الطريق، الغناء الشعبي الذي ينبعث من راديو السيارة... وغير ذلك. ولكن منذ اللحظة التي يدخلنا فيها الفيلم في الجزء الذي تتجه فيه البطلة نحو الكهف الذي لجأ إليه رشيد، نرى أشياء ليس من الممكن تصديقها، أشياء توجد في خيال مرزاق علواش الشخصي عن الجزائر: عاهرات يعملن في الصحراء لحساب قوادة عجوز شقراء الشعر ضعيفة النظر ترتدي نظارات سوداء وتدخن، تختزن في كهفها الغربي كميات كبيرة من الطعام والشراب الفرنسي الفاخر، وامرأة سوداء تعمل في خدمتها تجيد غناء الأغاني الأمريكية بالإنجليزية، ورجل آخر كان زميلا لرشيد في الجيش ثم فقد عقله بعد أن شاهد المذبحة بعينيه.

ويتخبط الفيلم ما بين الأسلوب البوليسي والميلودراما وأسلوب أفلام الطريق والفيلم السياسي. ولا ينجح علواش في السيطرة على الموضوع بنزوعه إلى القطع المتوازي، والانتقال من وجهة النظر الشخصية إلى الوجهة الموضوعية، فالمفترض أننا نرى الفيلم من عيني «ياسمين» القادمة من الخارج، لكننا مع ذلك نرى الكثير من المشاهد التي تدور من وجهة النظر الموضوعية لأمير الجماعة مثلا وهو يتآمر في المقهى لشن عملياته، وقيام المسلحين بشن غارة على أحد البيوت، وقتل كل من فيه بما في ذلك الأطفال، ثم انتقام حكيم من الرجل الذي استولى على نقود ياسمين مقابل تزويدها بالمعلومات واستعادة النقود منه.

من الافلام التجريبية التي عرضت في مهرجان روتردام

«العالم الآخر» مشروع طموح لفيلم معاصر عن العنف في الجزائر، لكن التنازلات المسبقة التي يقدمها علواش إرضاء لشروط التمويل الفرنسي، تجعله عملا مفككا ضعيفا يحوي الكثير من «الكليشيهات» التي يتوقع أن الجمهور الفرنسي للفيلم سيرحب بها، أكثر مما يقبض على الواقع في تعقيداته وتشابكاته. وهو يجيء بالتالي أقل أهمية بكثير من الفيلم السابق عن الموضوع نفسه «حومة باب الواد».

ومن الجزائر أيضا عرض فيلم «توقع النساء»، وهو الفيلم الروائي الأول لمخرجه ناجيل بيلواد، وتدور أحداث الفيلم حول الجزائر في العشرينيات. رجل عجوز متزوج بامرأتين لكنه يعاني عدم الإنجاب، يقرر أن يتزوج زوجة ثالثة، هذه المرة فتاة شابة، ترغم على الزواج به والعيش داخل مسكنه مع الزوجتين الأخريين، وتصبح جزءا من الصراعات الدائرة بينهما، وجودها في المنزل مثل وجودها في السجن، فليس مسموحا لها ولا لغيرها من النساء مغادرة المنزل. الزوج فقط (ابراهيم) هو الذي يخرج إلى العالم الخارجي، تسيطر عليه فكرة الإنجاب، ويلجأ في سبيل ذلك إلى طرق شتى: استخدام السحر والشعوذة واستطلاع المشايخ وعجائز النساء، لكن العروس الجديدة تفشل في أن تمنحه الابن المنتظر.

أجواء التصوير داخلية يستخدم فيها المخرج الإضاءة الطبيعية الصادرة من الشموع، موحيا بأجواء السجن والطقوس الغريبة، لكن فيلمه يأتي بشكل عام استشراقيا في مادته ومناظره، غرائبيا في تكويناته من دون أصالة خاصة.

في البرنامج الرئيسي للأفلام الروائية عرض كذلك فيلم «سكوت حنصور» للمخرج يوسف شاهين، الذي أصبح مجرد وجود اسمه على فيلم كافيا لأن يطوف عددا من المهرجانات الدولية، وقد حل الفيلم في مهرجان روتردام الذي عرف شاهين من قبل مرارا.

عن الحب والتعقيدات الاجتماعية والرغبة في الصعود بأي ثمن، عن العلاقة بين الأم والابنة، وبين المبدع أو الفنان الذي ينشغل بأعماله ويهمل حياته الخاصة، ثم يستيقظ فجأة على الحب ولكنه يضع حبه في الشخص الخطأ، وعن عالم الأضواء الفنية في مصر، وفكرة الصراع حول المادة والمجتمع الجديد المشغول بالصعود الشخصي ولو بأي ثمن، من هذه الخيوط كلها، يأتي فيلم يوسف شاهين، في محاولة للمزج بين الميلودراما والفيلم الغنائي لشاهين، ولكن على مستوى محدود لا يصل إلى مستوى الطموح الفني الجامح الذي سبق أن ميز الكثير من أفلام شاهين.

وفي قسم الأفلام القصيرة عرض الفيلم اللبناني «الخيام» (مدته ٥٢ دقيقة ومصور بالفيديو) عن تجربة ستة من سجناء معتقل الخيام في جنوب لبنان الذي أقامته الميليشيات المارونية العميلة بالتعاون مع إسرائيل.

ومن فلسطين عرض فيلمان أولهما فيلم «يوميات عاهر» (١٤ دقيقة - فيديو) إخراج توفيق أبو وائل، عن شاب فلسطيني يضطر إلى احتراف الدعارة كوسيلة للعيش في مجتمع يرزح تحت وطأة الفقر والفاقة بسبب الاحتلال الإسرائيلي، ويتحايل بطريقة غريبة كل الغرابة على المجتمع الفلسطيني بقيمه المعروفة، من أجل البقاء ولو على هامش المجتمع.

الفيلم الثاني بعنوان «مرة أخرى: خمس حكايات حقوق إنسان من فلسطين» (٥٧ دقيقة - فيديو) إخراج خمسة مخرجين هم إسماعيل حبش وندا الياسر وتوفيق أبووائل وعبدالسلام شحاتة ونجوى النجار. ويشمل هذا الفيلم خمسة أفلام تسجيلية عن الأوضاع الحالية في الأراضي الفلسطينية المحاصرة، من سكان المدن إلى البدو، ومن القرويين إلى معسكرات اللاجئين، نستمع إلى قصص عن الاضطهاد والحرمان والتشريد والنفي والاستبعاد التي تمارسها السلطات الإسرائيلية ضد الفلسطينيين يوميا.

السينما الإيرانية

التراجع النسبي في وجود السينما العربية في روتردام، قابله من جهة أخرى وجود قوي ومتميز للسينما الإيرانية. فقد افتتح المهرجان أولا بالفيلم الإيراني الجديد «ديلبران» إخراج عبدالحفيظ جليلي، وتدور أحداثه في منطقة وعرة قرب الحدود الإيرانية مع أفغانستان، ويصور معاناة صبي لا يتجاوز الثانية عشرة من عمره، وهو لاجئ أفغاني هارب من الحرب الأهلية في بلاده إلى إيران بطريقة غير شرعية. وهو يعمل في محطة لخدمة السيارات التي تعبر المنطقة، يقدم الشاي إلى السائقين، لكنه يخشى من الحملات التي يشنها رجال الشرطة على المنطقة لاعتقال المتسللين. هذا البطل الصغير الذي يتابع الفيلم رحلته الشاقة بحثا عن الأمان خارج بلاده، يتعرض للكثير من المشاكل سواء من جانب بعض الإيرانيين الذين ينظرون إليه باستنكار وتشكك، أو من جانب رجل الشرطة الذي يقبض عليه ويسوقه إلى السجن، إلى أن تنجح امرأة عجوز في إقناع الشرطة بإطلاق سراحه، كما يتعرض للسرقة والاستيلاء على قروشه القليلة التي ادخرها من كده وإنكار حقه في الحصول على أجر مقابل عمله. غير أن عبدالحفيظ جليلي الذي عرف من خلال أفلام سابقة له متميزة مثل «رقصة الغبار» (١٩٩٠) و«قصة حقيقية» (١٩٩٦) يبدو هنا قد أغوته المناظر الطبيعية فانساق في الاهتمام بالتكوين

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

على حساب ضبط إيقاع فيلمه، فجاء الفيلم مفككا بطيئا، تفتقد مشاهده الوحدة والتماسك.

وعلى العكس من هذا الفيلم جاء فيلم «باران» BARAN لمجيد مجيدي، عن الموضوع نفسه، أي موضوع اللاجئين الأفغان في إيران، وعن العلاقة بينهم وبين الإيرانيين. وتدور معظم أحداث الفيلم في داخل مبنى هائل في مدينة طهران، ويركز الفيلم على الظروف الشاقة التي يعمل فيها اللاجئون الأفغان في تقديم الشاي إلى العاملين وكيف يسقط أحدهم الشاي الساخن فيصاب بحروق شديدة تقعده عن العمل، ثم يسند رئيس العمال المهمة إلى ابن الرجل شفقة به لأنه يعول أسرة تتضور جوعا من دونه، ثم توتر العلاقة بين شاب إيراني والأفغاني الذي حل محل أبيه في العمل إلى أن تتطور العلاقة بينهما، وتصبح علاقة تعاطف وفهم متبادل في ظروف عسيرة.

هذا عمل رقيق شفاف يبتعد عن قتامة الموضوع بالطابع الخفيف الذي يقترب أحيانا من الكوميديا، ولكن من دون أن يجني على الطابع الإنساني للموضوع.

وجدير بالذكر أن هناك أكثر من مليون ونصف مليون لاجئ أفغاني في إيران من جراء الحرب الأهلية التي امتدت أكثر من عشر سنوات، ثم الحرب الأمريكية على الإرهاب في أفغانستان التي تسببت بتشريد الكثير، الأمر الذي دفع المخرج الإيراني المعروف محسن مخباباف إلى كتابة رسالة بعث بها إلى الأمين العام للأمم المتحدة كوفي عنان، يطالبه فيها بضرورة مناشدة المجتمع الدولي زيادة الدعم المخصص لإعادة إعمار أفغانستان، ساخرا من الأرقام التي رصدت للسنوات الخمس القادمة، مؤكدا أن نصيب الفرد الأفغاني منها لن يتجاوز أربعة دولارات شهريا!

من إيران أيضا عرضت أفلام «النصف الآخر» للمخرجة تهمينة ميلاني التي كانت قد قضت فترة في السجن بعد عرض هذا الفيلم بتهمة الهجوم على الثورة الإسلامية. وتدور أحداث الفيلم في الزمن الحاضر، عندما تقرر امرأة متزوجة ولديها طفلان أن تبوح بحقيقة ماضيها كله لزوجها، ومن خلال الفلاش باك نرى أبعاد الموضوع: كيف عاملت الثورة النساء، وكيف كانت الاشتباكات مشتعلة بين اليمين واليسار في الجامعة، وكيف تعرضت البطلة للمطاردة من جانب قوات أمن النظام الجديد بعد سقوط الشاه، وحرمت من الدراسة الجامعية بسبب ميولها اليسارية، ثم تزوجت رجلا عائدا من الخارج. وهي الآن تعترف بأنها كانت في الماضي قد ارتبطت بعلاقة حب مع رجل متزوج من امرأة ثرية، أراد أن يتزوج الفتاة ويهرب معها خارج البلاد. لكن زوجته تطلعها على حقيقة أمره، وأنه إنما يرى فيها صورة لزوجته السابقة التي توفيت. هذه الحكاية الفرعية حيلة من المخرجة وكاتبة الفيلم بالطبع لكي تعبر عن فترة كانت المرأة فيها نشطة في مجال العمل السياسي، ثم أصبحت مقيدة كثيرا في الوقت الحالي.

الفيلم الياباني «القاتل»

القيمة السياسية للفيلم هي التي جعلته يحاط بكل هذا القدر من الاهتمام أينما عرض (فاز بجائزة رئيسية في مهرجان القاهرة السينمائي الأخير)... غير أن القيمة الفنية له تظل محدودة: الاعتماد على الحوار الطويل المنمق، التنفيذ الساذج في إخراج المشاهد، فكرة «الفلاش باك» الطويل بطول الفيلم تقريبا هي فكرة شديدة التقليدية خاصة مع استخدام التعليق الصوتي الطويل بصوت البطلة وهي تروي الأحداث، الإيقاع البطيء الهابط الذي يشتت متابعة المتفرج... لكن هكذا أصبحت الحال في مهرجانات السينما الأوروبية: اهتمام كبير بكل ما يصدر من السينما الإيرانية، لدوافع سياسية من ناحية، وبسبب النشاط الكبير للموزعين والمنتجين الإيرانيين بوجه عام، الذين ينجحون باستمرار في عرض أفلامهم والحصول على تمويل غربي لمشاريعهم الجديدة.

والدليل على محدودية الأفلام الإيرانية في معظمها، فيلم «تحت جلد المدينة» للمخرجة راخشان بني اعتماد، الذي لا يخرج عن إطار الدراما التلفزيونية التي تمتلئ بالحوار والمشاهد المفتعلة من خلال قصة تريد أن تصبغ عليها طابع النقد الاجتماعي للظروف السائدة حاليا: امرأة حائرة بين ابنتها الحامل التي ضربها زوجها وطردها، وابنها الشاب الذي يرغب في الهجرة إلى اليابان فيتورط مع عصابة لتوزيع المخدرات طمعا في تدبير أكبر قدر من المال، وابنها الأصغر الذي يحاول أن يصبح زعيما سياسيا. لكن هذه الشخصيات اليائسة لا ترتبط في سياق روائي متماسك، بل نرى شذرات من هنا وشذرات من هناك، في مونتاج رديء مملوء بالثغرات، وحوارات طويلة ومشاهد للصراخ الهستيري نعجز عن متابعة ما يحدث فيها.

الموضوع اليهودي

وعلى صعيد الموضوع اليهودي عرض، ضمن برنامج الأفلام الروائية الطويلة، الفيلم الأمريكي «المؤمن» من إخراج هنري بين، وهو فيلمه الروائي الطويل الأول. وكان هذا الفيلم قد حصل على جائزة أحسن فيلم في مهرجان «صندانس» Sundance للسينما المستقلة في الولايات المتحدة العام الماضي.

هذا الفيلم يبدو أنه قد أنتج خصيصا للرد على مراجعي التاريخ الذين يطرحون شكوكا علمية فيما يسمى بالهولوكوست، الذين ازداد تأثيرهم في الفترة الأخيرة، وخصوصا بين اليهود الذين لا تستطيع المنظمات اليهودية الصهيونية الأمريكية أن تصمهم بالتهمة المعروفة أي العداء للسامية، بل تطلق عليهم عادة «كارهو الذات».

في هذا الفيلم هناك نموذج متطرف لـ«كاره ذاته»، أي شاب يهودي تمرد في طفولته على المقولات التي تتردد في المعبد اليهودي والمدرسة، فهجر الأسرة والتحق بجماعة من النازيين الجدد في أمريكا، وأخذ يمارس الاعتداء على اليهود، والمشاركة في عمليات تفجير للمعابد اليهودية، ارتدى قميصا رسم عليه العلم النازي، وأخذ يردد أن الهولوكوست ليس سوى أسطورة، وأن اليهود هم السبب فيما يحدث لهم بسبب سيطرتهم على المؤسسات المالية وميلهم إلى العزلة، وأنهم يحيكون خيوط مؤامرة دولية للسيطرة على العالم، وما إلى ذلك. هذه الأفكار يضعها الفيلم على لسان بطله المتطرف الفظ الذي تنكر لأبناء جلدته واعتنق الفكر النازي، لكي يرد عليها ويهزمها أمام المشاهدين هزيمة لا تترك لهم مجالا للشك. إنها إذن «مناظرة» مختلقة من جانب منتجي وممولي هذا الفيلم من اليهود، ليس مع مراجعي التاريخ. فهؤلاء يرفض اليهود مناظرتهم أو مقارعة حججهم بحجج مضادة، بل مع «نظير» كاريكاتوري مجنون من اختراعهم. ويجعل الفيلم بطله المتطرف يثوب تدريجيا إلى رشده، ويعترف بإنكاره لتراثه اليهودي، ويجعله لا يرى طريقا إلى الطهارة الشخصية والصفاء الذهني إلا في العودة إلى أصوله.

ويمتلئ هذا الفيلم بالكثير من المبالغات المصنوعة صنعا لتبرير رسالته، فالولايات المتحدة لا تعرف أعمالا هجومية عنيفة متكررة على المعابد اليهودية، واليهود الأمريكيون ليسوا مهددين في حياتهم من قبل الجماعات النازية الجديدة كما يوحي لنا الفيلم.

ومن الناحية الفنية، يلعب الفيلم على أسلوب الفيلم البوليسي المثير والفيلم السياسي، ويختلق مواقف عاطفية بين البطل وفتاة يهودية أولا ثم فتاة مهاجرة من الأرجنتين لكي يؤكد أن اليهود ليسوا سوى جزء من المجتمع الأمريكي المتعدد الأعراق والثقافات، وأنهم يتساوون بالتالي مع هذه الأقليات، ولا يتمتعون بأي قوة خاصة.

أما الكاتب والمخرج الفرنسي الصهيوني الذائع الصيت كلود لانزمان - صاحب فيلم «شوا» عن الهولوكوست من وجهة النظر الصهيونية، وفيلم «تساهال» في الدعاية للقوة العسكرية الإسرائيلية، فهو يعود بفيلم تسجيلي طويل جديد بعنوان «سوبيبور: ١٤ أكتوبر ١٩٤٣ الساعة الرابعة». وفي هذا الفيلم يروي يهودي يدعى يهودا ليرنر قصة تمرد السجناء اليهود في معسكر سوبيبور الألماني في أثناء الحرب العالمية الثانية، وكيف استطاع العمال اليهود في المعسكر استدراج معظم ضباط السجن الألمان وقتلهم، ويستغرق ليرنر في رواية مشاركته في العملية شارحا بالتفصيل الشديد وبمتعة خاصة، كيف ضرب الضابط الألماني ببلطة فشق جمجمته، ثم كيف سحبوه وأخفوا جثته، وكيف قام زملاؤه بأفعال مشابهة مع ضباط آخرين من الألمان تمهيدا للهرب من المعسكر.

وكعادة لانزمان، لا يقدم الفيلم أي وثائق على ما يزعمه من وجود غرف في سوبيبور، ولا يعنى إلا بمسح قضبان السكك الحديدية التي توصل إلى المعسكر، يريد أن يحفر في ذاكرة المشاهدين، فكرة أنه على هذه القضبان كانت تسير يوميا عشرات القطارات التي تحمل المرحلين اليهود إلى سوبيبور حيث لقي الكثير مصرعهم كما يقول. ويختتم لانزمان فيلمه بطريقة فظة حين يقرأ على لوحة ثابتة لمدة عشر دقائق أو أكثر، قائمة بأعداد المرحلين اليهود وأسماء البلاد التي أتوا منها وساعة وصولهم وغير ذلك، بصوته الخشن ولهجته البطيئة المنفرة والمشوهة، علما بأن ما يقرؤه واضح أمام المشاهدين على الشاشة وبالأرقام نفسها!

وقد ظهر لانزمان في نهاية العرض لمناقشة فيلمه مع الجمهور، لكنه ادعى أنه لم يفهم معظم ما وجه إليه من أسئلة باللغة الإنجليزية، وكان يطلب من مرافقه أن يعيد عليه تفسير الأسئلة. وقال بشكل متعال وقح إن هناك خطأ في كتالوج المهرجان، فقد ورد فيه أن معسكر سوبيبور كان معسكر اعتقال، بينما هو في الحقيقة معسكر إبادة. ومعروف أن هذا الوصف من اختراع اليهود، بينما أطلق عليه الحلفاء «معسكر تجميع».

وقد صرحت لي الصحافية والناقدة الأمريكية اليهودية الأصل جودي ستون بأنها لا تستطيع أن تفهم لماذا يبدو لانزمان متعاليا بهذا الشكل، ولماذا يتكلم بثقة شديدة عن أشياء ليست مؤكدة تماما، وأبدت استياءها من الفيلم قائلة إن بدنها اقشعر وهي تستمع لتفاصيل القتل والاستمتاع الواضح على الراوي، وتساءلت: ماذا سيقول البعض إذن إذا ما ظهر شخص من أعضاء حماس أو الجهاد، وأخذ يروي بمتعة سادية كيف مارس قتل الإسرائيليين؟!

جائزة الجمهور

في روتردام تقليد جيد يتمثل في استفتاء الجمهور على كل الأفلام المعروضة في المهرجان، من خلال استمارات خاصة توزع عليهم قبل دخولهم دور العرض، ثم تجمع منهم بعد نهاية عرض الأفلام. ومعروف أن مهرجان روتردام يتمتع بإقبال جماهيري كبير على عروضه، وقد بلغ عدد تذاكر الدخول في العام الماضي على سبيل المثال، ٣٤٥ ألف تذكرة، وهو ما يوضح أن المهرجان ليس مجرد عروض للنخبة فقط، بل وللجمهور الذي يأتي خصيصا من سائر المدن الهولندية على رغم برد الشتاء القارص في هذا الوقت من السنة، لمشاهدة الأفلام واللقاء مع السينمائيين. وتعقد المناقشات حول الأفلام داخل دور العرض عقب العروض مباشرة.

وقد حازت ثلاثة أفلام إعجاب جمهور روتردام هذا العام وهي حسب التسلسل: «منطقة محايدة» للمخرج البوسني دانيس تانوفيتش، ويدور موضوعه حول الحرب العبثية في البوسنة، ثم يأتي فيلم «العداء السريع» للمخرج الكندي كونك الذي يصور فيه على مدى ما يقرب من ثلاث ساعات، دراما ملحمية عن حياة سكان الإسكيمو، ثم فيلم الهولندي «الهائم على وجهه». ◆

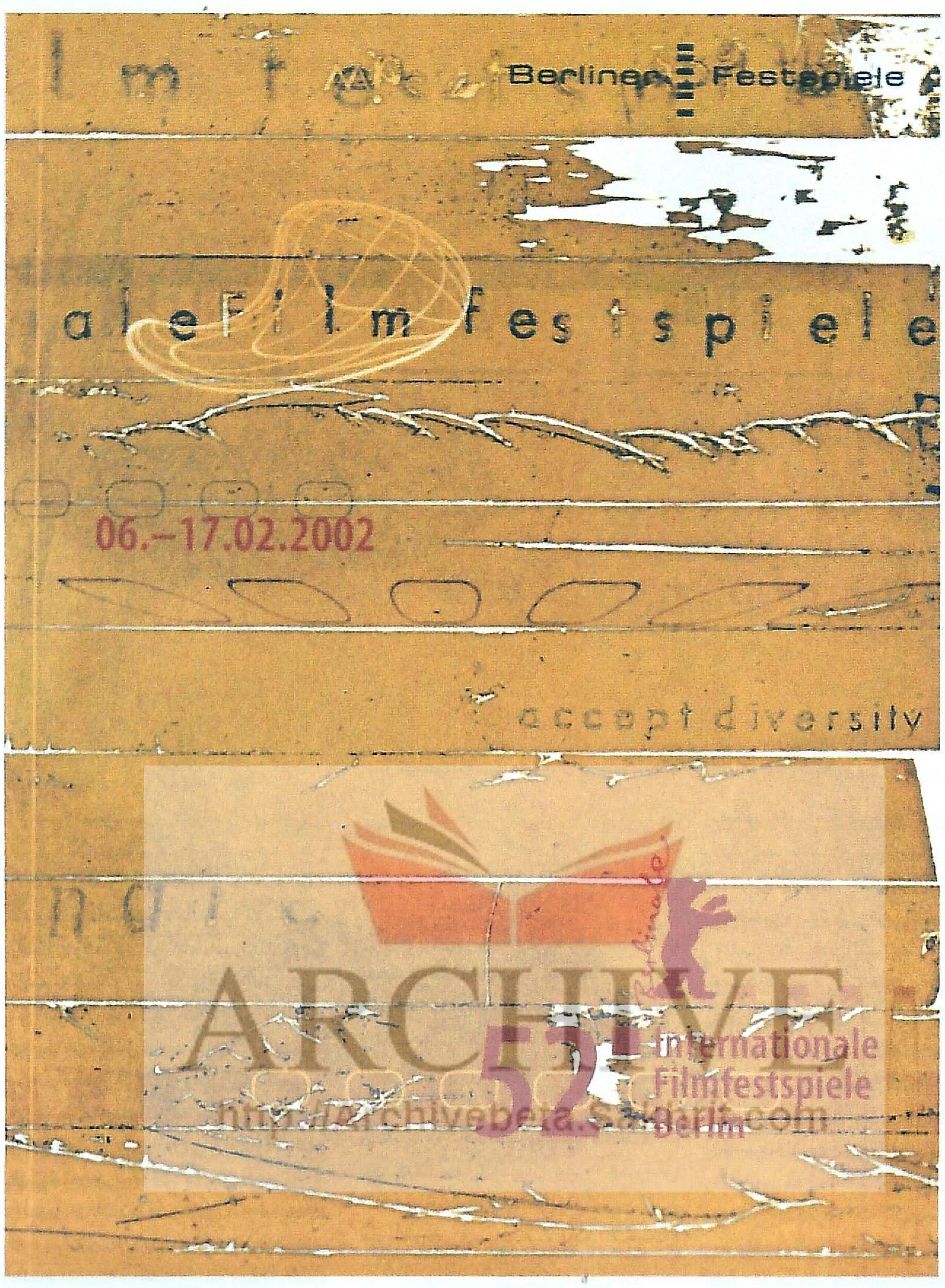
العنوان الاليكتروني لمهرجان روتردام السينمائي
www.filmfestivalrotterdam.com.

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

حضرت أكثر من مائة مهرجان دولي كبير في أكثر من ثلاثين سنة، وكتبت مئات المقالات عن هذه المهرجانات، ولكني لم أصف أي مهرجان بأنه عظيم إلا هذه الدورة الثانية والخمسين من مهرجان برلين السينمائي الدولي، التي عقدت من ٦ إلى ١٧ فبراير عام ٢٠٠٢.

كانت هذه الدورة أول مهرجان ثقافي دولي كبير يعقد في العالم بعد أحداث ١١ سبتمبر ٢٠٠١ في الولايات المتحدة الأمريكية، وأثناء الحرب العالمية التي لا نزال نعيشها منذ ذلك اليوم، كما كانت أولى دورات مدير جديد للمهرجان وهو الناقد الألماني ديتر كوسيليك، وقد نجح هو والعاملون معه في أن يكونوا على مستوى الأحداث الجسام، واستمر المهرجان اثني عشر يوما من الدفاع عن حرية الإنسان، ولهذا نقول إنه كان مهرجانا عظيما.

برلين - سمير فريد



ملصق مهرجان برلين ٢٠٠٢

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

برلين ٢٠٠٢

مهرجان يدافع عن الحرية

عقد المهرجان تحت شعار «قبول التنوع»، الذي طبع على كل المطبوعات والدعوات والملصقات. ولا شك في أن الدعوة إلى قبول التنوع، والمقصود بالطبع تنوع الأعراق والأديان والثقافات، أكبر دروس أحداث ١١ سبتمبر، فالذين ارتكبوا الجرائم الإرهابية ضد المدنيين في ذلك اليوم من العرب والمسلمين يرفضون التنوع، ويعتبرون الثقافة الغربية عدوا يجب تدميره قبل أن يدمر ثقافتهم، وهناك العديد من الشواهد التي تدل على أن الثقافة الغربية لا تقبل الثقافة العربية الإسلامية، ولكنها بالقطع لا تبرر ارتكاب تلك الجرائم، ولهذا فشعار «قبول التنوع»، موجه إلى الضحايا والجلادين معا لقبول التنوع.

وغني عن الذكر أن الذين ارتكبوا جرائم ١١ سبتمبر من العرب المسلمين يفسرون بعض آيات القرآن الكريم في ضوء تصوراتهم السياسية، ويتجاهلون آيات أخرى تذكر أن الله سبحانه وتعالى لو أراد لخلق الناس أمة واحدة، ولكنه سبحانه خلقهم شعوبا وقبائل ليتعارفوا، ومعنى التعارف هنا هو معنى شعار «قبول التنوع» نفسه.

ولم يكن الأمر مجرد شعار، فقد عبرت إدارة المهرجان عن معنى الشعار في اختيارات الأفلام في كل البرامج، وفي الندوات وفي المطبوعات، بل وفي المقدمة السينمائية التي سبقت عرض كل فيلم، والتي أخرجها فنان التحريك الألماني أولي م. شوبيل، وعرضت لأول مرة مع الدورات الأولى لديتر كوسليك. ففي هذه المقدمة يستخدم الفنان شكل الكرة الأرضية التي تضم كل الناس على نحو يؤكد ما يوحد بينهم على الرغم من اختلاف ثقافاتهم، ويعبر عن العولمة بمعناها الحقيقي النبيل، وهي أقدم وأعظم أحلام البشرية.

التمان وكلوديا

وفي إطار تطبيق شعار المهرجان، وبدلا من تكريم فنان سينمائي واحد كما جرت العادة بمنحه الأسد الذهبي التذكاري عن مجموع أعماله، قرر كوسيليك تكريم فنانين هما المخرج الأمريكي الكبير روبرت التمان، والممثلة الإيطالية كلوديا كاردينالي التونسية المولد. ولم يتم التكريم في حفل الافتتاح أو حفل الختام، وإنما قبل عرض فيلم التمان الجديد «جوسفورد بارك» خارج المسابقة، وقبل عرض فيلم فيلليني الكلاسيكي «٨ ونصف» في البرنامج التاريخي على رغم أن كلوديا كاردينالي لم تشترك في تمثيله.

وبعد تكريم الممثلة الكبيرة أعلنت عن اشتراكها في التوقيع على بيان يطالب إسرائيل بالانسحاب من الأراضي الفلسطينية التي تحتلها، وإقامة الدولة الفلسطينية وعودة اللاجئين الفلسطينيين إليها.

واختار كوسيليك موضوعا للبرنامج التاريخي السينما الأوروبية في الستينيات تحت عنوان «أوروبا الستينيات: التمرد والخيال والمدينة الفاضلة»، حيث عرض أكثر من ٤٠ فيلما طويلا من مختلف الدول الأوروبية، وصدر كتاب شامل بالألمانية، ويرتبط هذا الموضوع بشعار «قبول التنوع» بدوره، فالستينيات كانت عقد الثورة من أجل عالم أكثر حرية، وليس هناك قبول للتنوع من دون حرية، وما الديمقراطية إلا قبول للتنوع. وقد أقيم البرنامج بالتعاون مع سينماتيك برلين والقناة التليفزيونية الثقافية «سات ٣»، وهي قناة عامة أي تمول من الأموال العامة (أموال دافعي الضرائب) في ثلاث دول هي ألمانيا وسويسرا والنمسا. وتعرض القناة بعد المهرجان أفلام البرنامج حتى نهاية عام ٢٠٠٢، فيما يُعد أكبر برنامج لدعم السينما الأوروبية وترويجها.

وابتكر كوسيليك يوما للحوار باسم «يوم الرؤيا» بالتعاون مع أكاديمية الفيلم الأوروبي، وأعلن أن «يوم الرؤيا» سوف يكون لخمسة أيام مع دورة عام ٢٠٠٣، حيث يحضره ألف من السينمائيين الشباب من كل دول العالم بدعوة من بيت ثقافات العالم في برلين.

وفي يوم «الرؤيا» ٢٠٠٢ عقدت ثلاث ندوات: الأولى بعنوان «التفكير قبل التصوير: الفيلم، الثقافة، والمسؤولية» أدارها الناقد البريطاني ديرك مالكوم، واشترك فيها روبرت التمان وتيري جيليام وكلود لانزمان، والثانية «ماذا تقدم السينما للأطفال»، والثالثة «نظام النجوم في السينما الأوروبية». والواقع أن تعبير «التفكير قبل التصوير» نداء إلى كل صناع الأفلام في العالم في كل وقت.

جائزة الفيلم الأول

استقر مهرجان برلين منذ سنوات على تسعة برامج هي:

١ - مسابقة الأفلام الطويلة.
٢ - مسابقة الأفلام القصيرة.
٣ - عروض خاصة.
٤ - بانوراما.
٥ - ملتقى أفلام الشباب.
٦ - مهرجان أفلام الأطفال.
٧ - السينما الألمانية الجديدة.
٨ - البرنامج التاريخي.
٩ - سوق السينما الأوروبية.

وبينما يختار مدير المهرجان أفلام البرامج الثلاثة الأولى والبرنامج التاريخي، فإن لكل برنامج من البرامج الخمسة الأخرى مديرا خاصا، وإدارة خاصة. ويعمل الجميع بالتنسيق مع مدير المهرجان بالطبع، فالمقصود من وجود مدراء لبرامج البانوراما والملتقى وأفلام الأطفال والسينما الألمانية والسوق، تعدد وجهات النظر وليس التنافس.

وقد أضاف كوسليك برنامجا عاشرا تحت عنوان «آفاق السينما الألمانية»، له مديره الخاص لعرض مزيد من الأفلام الألمانية. والفارق بين هذا البرنامج وبرنامج «السينما الألمانية الجديدة»، أن كلمة الجديدة هنا تعني الإنتاج الجديد، أما برنامج آفاق فيعني بالإنتاج الجديد والمجدد.

كما فصل كوسيليك في أولى دوراته جائزة الفيلم الطويل الأول من جوائز لجنة التحكيم، وجعلها للفيلم الطويل الأول في المسابقة والبانوراما والملتقى، ولها لجنة تحكيم خاصة، تماما كما

حدث في مهرجان كان مع تولي مديره السابق ورئيسه الحالي الناقد الفرنسي جيل جاكوب عام ١٩٧٨، والتي تسمى جائزة الكاميرا الذهبية.

حجم المهرجان

عرض المهرجان ٢٩٧ فيلما منها ٢٤٩ فيلما طويلا (أكثر من ساعة) و ٥٥ فيلما قصيرا (أقل من ساعة) في برامجه التسعة على النحو التالي:

١ - مسابقة الأفلام الطويلة ٢٣
٢ - مسابقة الأفلام القصيرة ١٠
٣ - عروض خاصة:
أ - خارج المسابقة ٦
ب - احتفاليات ٣
جـ - عروض خاصة ٤
٤ - بانوراما:
أ - بانوراما ٢٠
ب - عروض خاصة ١٩
جـ - أفلام تسجيلية طويلة ١٧
د - أفلام قصيرة ٢٣
٥ - آفاق السينما الألمانية ١١
٦ - مهرجان أفلام الأطفال:
أ - مسابقة الأفلام الطويلة ١١
ب - مسابقة الأفلام القصيرة ١٥
٧ - ملتقى أفلام الشباب ٦٩
٨ - السينما الألمانية الجديدة ٢٠
٩ - البرنامج التاريخي: أوروبا الستينات:
أ - أفلام طويلة ٣٩
ب - أفلام قصيرة ٧

أما البرنامج العاشر وهو سوق السينما الأوروبية، فقد عرض ٣٩٦ فيلما منها ٣٣٣ فيلما طويلا و ٦٢ فيلما قصيرا ومسلسلا تلفزيونيا واحدا، ومن بين الأفلام الطويلة والقصيرة التي عرضت في السوق بعض أفلام برامج المهرجان. وليس المقصود بسوق السينما الأوروبية عرض الأفلام الأوروبية فقط، وإنما أيضا شراء أفلام دول العالم المختلفة للسوق الأوروبية.

مصادر الأفلام

اختيرت أفلام المسابقتين من ١٦ دولة (٢٣ فيلما طويلا من ١٢ دولة و ١٠ أفلام قصيرة من ٦ دول، منها ٤ لم يكن لها أفلام طويلة)، ففي مسابقة الأفلام الطويلة عرضت ٥ أفلام من فرنسا و ٤ من ألمانيا و ٣ من الولايات المتحدة و ٢ من بريطانيا، وفيلم واحد من كل من إيطاليا وإسبانيا والدانمرك واليونان والمجر، وفيلمان من اليابان، وفيلم من كوريا الجنوبية وآخر من إستراليا، أي ١٦ فيلما من أوروبا و ٣ من الأمريكتين و ٣ من آسيا وفيلم من أستراليا. وفي مسابقة الأفلام القصيرة عرضت ٤ أفلام من الولايات المتحدة و ٢ من بريطانيا. وفيلم واحد من روسيا والسويد وقرغستان ونيوزيلند وهي الدول الأربع التي أضافتها هذه المسابقة إلى صناعات السينما المتنافسة على جوائز المهرجان.

ومن الواضح أن مدير المهرجان الجديد يختلف عن مديره السابق الناقد السويسري مورتيز دي هادلن، الذي كان يفضل عرض أكبر عدد من الأفلام التي يدور الحديث حولها للترشيح لمسابقة الأكاديمية الأمريكية للفنون والعلوم السينمائية المعروفة باسم الأوسكار رمز جوائزها، والتي تعلن في أثناء انعقاد المهرجان. ومن الواضح أيضا أن ديتر كوسليك لم يهتم بمجاراة مهرجان كان ومهرجان فينسيا في الاهتمام الفائق بالسينما الآسيوية وخصوصا في الصين وإيران. وقد كان لمهرجان برلين، في عهد دي هادلن، الفضل في اكتشاف السينما الصينية الجديدة عام ١٩٨٨ عندما فاز فيلم «الذرة الحمراء» إخراج زانج ييمو بالدب الذهبي، وكانت أول جائزة ذهبية يفوز بها فيلم صيني في أحد المهرجانات الكبرى الثلاثة (كان - برلين - فينيسيا). وربما يكون السؤال هنا أين أفلام العالم العربي وأفريقيا السوداء؟ والإجابة، أين الأفلام التي عرضت على المهرجان من كلا المنطقتين ورفضت؟

وإلى جانب الدول التي اختيرت منها الأفلام في المسابقتين عرض في البرامج الأخرى (عروض خاصة - البانوراما - مهرجان أفلام الأطفال) أفلام من الأرجنتين والبرازيل وأيسلندا وكندا والمكسيك والصين والهند واندونيسيا وإيران وإسرائيل، وكازاخستان ومولدافيا وأوكرانيا وإستونيا وبلجيكا وفينلندا وأيرلندا ولوكسمبورج وهولندا والنرويج والنمسا وبولندا والبرتغال ورومانيا وسويسرا وسلوفينيا ويوغوسلافيا.

وأضاف ملتقى أفلام الشباب أفلاما من بلغاريا وتايوان وفيتنام وشيلي وجنوب أفريقيا وتونس والمغرب. وأضاف السوق أفلاما من كوبا وتشيكيا وإستونيا ولاتفيا وليتوانيا ومولدافيا وتايلاند وتركيا. وهذا يعني أن شاشات المهرجان شهدت عروضا من ٥٨ دولة من كل قارات الأرض.

ديتر كوسليك مدير مهرجان برلين الجديد

أجناس الأفلام

ولم تتنوع مصادر الأفلام فقط، التي عبرت عن كل ثقافات العالم، وإنما تنوعت أجناسها أيضا بين التمثيل والتسجيل والتحريك والتوثيق (الأفلام الوثائقية هي التي تصنع من لقطات سبق تصويرها لأغراض مختلفة). ففي مسابقة الأفلام الطويلة كان هناك فيلم تحريك من اليابان، وفي العروض الخاصة كانت هناك أفلام تسجيلية طويلة، وفي مسابقة الأفلام القصيرة الأجناس الثلاثة التمثيلية والتسجيلية والتحريك.

ويتميز ملتقى أفلام الشباب بعرض الأفلام من كل المقاسات (٣٥ مم و١٦ مم و٨ مم) وعرض أفلام الفيديو والأفلام التي صورت أصلا بالفيديو سواء الأفلام التمثيلية أو التسجيلية، ولكن من دون خلط بين السينما والفيديو، ففي التعريف بكل فيلم تذكر كل المعلومات عنه بوضوح ودقة، فلا السينما أهم من الفيديو، ولا الفيديو أهم من السينما، وإنما كل منهما وسيلة مختلفة للتصوير، والخلط بينهما لا يفيد أيا منهما كما في بعض المهرجانات العربية.

مطبوعات المهرجان

صدر كتالوج المهرجان في ٣٣٩ صفحة من القطع الكبير بثلاث لغات (الألمانية والإنجليزية والفرنسية) عن أفلام المسابقتين والعروض الخاصة والبانوراما وآفاق السينما الألمانية ومهرجان أفلام الأطفال. ويبدأ الكتالوج بفهرس لكل الأفلام بالحروف الهجائية ورقم الصفحة (١١٤ فيلما طويلا و ٤٨ فيلما قصيرا) وكلمة مدير المهرجان وتشكيل لجنة التحكيم ولجنة تحكيم جائزة الفيلم الأول، ثم فهرس للأفلام حسب البرامج مع رقم الصفحة، ثم تعريف بأفلام كل برنامج يتكون من عناوين الفيلم وجنسيته وتاريخ إنتاجه ومقاس ومدة عرضه وأسماء الممثلين والممثلات واسم الشخصية في الفيلم وملخص وسيرة المخرج وقائمة أفلامه وصورته وصورة من الفيلم. وفي نهاية الكتالوج فهرس بأسماء المخرجين حسب الحروف الهجائية ورقم الصفحة، وثان لكتاب السيناريو، وثالث للممثلين، ورابع للممثلات، وخامس لشركات الإنتاج، وسادس لشركات التوزيع الخارجي، وسابع لجنسيات الأفلام.

وصدر كتالوج ملتقى أفلام الشباب في ٢٤٠ صفحة من القطع الكبير بالألمانية والإنجليزية، وجاء على نحو مبتكر وغير مسبوق. فإلى جانب كلمة مديره الناقد الألماني كريستوف تيرشت وفهارس الأفلام والمخرجين رُقمت الأفلام من ١ إلى ٦٩، وأصبح كل رقم يشير إلى فصل عن الفيلم يتضمن، إلى جانب المعلومات والصور، بيانا من المخرج أو حوارا طويلا معه. وقد خصص الملتقى محورا عن أفلام الفيديو الطويلة في الصين (٧ أفلام من بين ٢٠ فيلم فيديو، طويلا تمثيليا وتسجيليا عرضت في البرنامج)، وسبق الفصول الخاصة بهذه الأفلام، دراسة شاملة عن أفلام الفيديو في الصين.

أما الكتالوج الثالث عن برنامج السينما الألمانية الجديدة فقد تضمن، إلى جانب هذه الأفلام، كل الأفلام الألمانية في كل البرامج (٥١ فيلما منها ٤٧ فيلما طويلا و ٤ أفلام قصيرة)، وأما كتالوج سوق السينما الأوروبية فقد صدر باللغة الإنجليزية في ١١٢ صفحة من القطع المتوسط، وتضمن فهرسا بالشركات وتعريفا بأفلام كل شركة ومكان العروض وزمانها، وفهرسا بمكاتب الشركات ومن يمثلونها وأين يقيمون، ووسائل الاتصال بهم، ثم فهرسا بالأفلام حسب الحروف الهجائية، وفهرسا آخر حسب الدول المشتركة.

وإلى جانب الكتالوجات الأربعة لبرامج المهرجان العشرة صدر كتالوج خامس عن أفلام جائزة الفيلم الطويل الأول على غرار كتالوج الجائزة نفسها في مهرجان كان، ثم هناك دليل المهرجان الشامل ويتضمن كلمة وزير الثقافة في الحكومة الألمانية د. جوليان نيديا - روملين، وكلمة عمدة برلين كلوس وريت وحوارا مع ديتر كوسليك، وتعريفا بأعضاء لجنة التحكيم، وتعريفا بالألمانية والإنجليزية لأفلام البرامج المختلفة وحوارات مع مديريها، ثم خريطة بمواقع إدارات البرامج والفنادق ودور العرض، والبرنامج الكامل لعروض كل برنامج باليوم والساعة ودار العرض وعنوان الفيلم ومخرجه وأهم ممثليه ومدة عرضه وجنسيته واللغة المترجم إليها وتاريخ إنتاجه. وملحق بالدليل فهرس بكل أفلام المهرجان حسب عناوينها ومواعيد عرض كل فيلم ومكان عرضه، وملحق ثان بكل ضيوف المهرجان حسب بلدانهم، وأسماؤهم تحت كل بلد حسب الحروف الهجائية، وأين يقيمون، ومدة إقامتهم في أثناء المهرجان وكيفية الاتصال بهم. ويبلغ عدد ضيوف المهرجان أكثر من عشرة آلاف منهم ٣ آلاف صحافي و ٤ آلاف مشترك في السوق.

وأخيرا هناك نشرة المهرجان اليومية بالألمانية والإنجليزية، اصدرتها مجلة «سكرين إنترناشيونال» البريطانية في ٢٠ صفحة من قطع التابلويد، وتغطي أخبار المهرجان والمؤتمرات الصحفية ونقد أهم الأفلام، والبرنامج الكامل لعروض اليوم حسب الوقت.

عروض المهرجان

وهكذا يتوافر برنامج لأفلام المهرجان التي تزيد على ٦٥٠ فيلما حسب البرامج والأفلام ودور العرض والوقت، ويستحيل على أي متابع للمهرجان من الضيوف أو الجمهور أن يجد أي مشكلة في العثور على الفيلم الذي يريد مشاهدته، كما يستحيل أن يذهب إلى دار العرض في الموعد ولا يجد الفيلم، أو يكتشف أي معلومات خاطئة عنه مثل التوقيت أو لغة الفيلم أو لغة الترجمة.

وتنقسم عروض المهرجان إلى أربعة أنواع: عروض الصحافيين وعروض الضيوف، وفي كل منها عدد محدود للجمهور، ثم عروض الجمهور بتذاكر، وعروض السوق بدعوات، وبالطبع هناك بطاقة للصحافيين وثانية للضيوف وثالثة للمشتركين في السوق. ويصل عدد المتفرجين من الجمهور طوال أيام المهرجان إلى نحو نصف مليون متفرج.

ويقام مهرجان برلين في الميدان الرئيسي في وسط العاصمة الألمانية حيث قصر المهرجان الذي تتسع قاعته الكبرى لـ ٢٥٠٠ متفرج، و ٣٤ شاشة أخرى متجاورة، تعرض الأفلام بكل وسائل العرض على أعلى مستوى من

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كيت بلانشيت وجيوفاني ريبيسي في فيلم «Heaven»

كيفن سباسي وجودي دينش وفيلم: «أخبار الشحن»

نقاء الصوت والصورة، وأعلى مستوى من الأمان والراحة. ويوضع البرنامج بآلية دقيقة تتيح لمن يريد مشاهدة أكبر عدد ممكن من الأفلام في اليوم، ويوضع برنامجه الخاص ابتداء من اليوم الأول.

افتتاح المهرجان

عرض المهرجان ٢٣ فيلما طويلا في المسابقة، ولأن أيام المهرجان ١٢ يوما، ولا يعرض غير فيلم واحد يوم الافتتاح، وآخر يوم الختام، وكلاهما خارج المسابقة، ولا يعرض غير فيلمين يوميا في المسابقة، وذلك حسب تقاليد المهرجانات السينمائية الكبرى، فإن اختيار ٢٣ فيلما أدى إلى أن يصبح فيلم الافتتاح من أفلام المسابقة، وإلى عرض فيلمين في مواعيد إضافية خارج آلية برنامج المسابقة.

اختير الفيلم الألماني «سماء» إخراج توم تويكر للعرض في الافتتاح داخل المسابقة، وهو اختيار حاذق لعدة أسباب، فالفيلم ألماني لمخرج يجمع بين الأسلوبية الخاصة والنجاح الجماهيري حتى قيل إن فيلمه «اجري يالولا اجري» عام ١٩٩٨ أعاد جماهيرية السينما الألمانية داخل ألمانيا وخارجها. و «سماء» عن سيناريو لم ينفذ لفنان السينما البولندي العالمي الراحل كريستوف كيشلوسكي، كما أنه فيلم عن حماقة الإرهاب، فموضوعه عن امرأة تحاول الانتقام بعمل إرهابي، فتقتل أربعة أبرياء عن طريق الخطأ.

حضر حفل الافتتاح المستشار الألماني جيرهارد شرودر، وقال في كلمة افتتاح المهرجان إن الحكومة الألمانية زادت الدعم المخصص لصناعة الأفلام ٣٠ في المائة منذ عام ١٩٩٨ وأصبح عشرة ملايين يورو، ولكنه اقترح أن يقوم التليفزيون بدعم أكبر لصناعة الأفلام، وقال إن التليفزيون يستطيع أن يفعل ذلك بسهولة. وأعرب رئيس الحكومة الألمانية عن سعادته باختيار أربعة أفلام ألمانية في المسابقة، وهو أكبر عدد منذ سنوات طويلة.

أفلام الاحتفاليات نسخ جديدة من أعمال كلاسيكية، وقد أضاف فورمان إلى «أماديوس» ٢٠ دقيقة، أما فيلم شابلن وهو الفيلم الوحيد الذي هاجم هتلر وموسوليني عام ١٩٤٠ وهما في ذروة انتصاراتهما العسكرية، فقد اختير للعرض في ختام المهرجان تكريما للفنان العظيم، وتأكيدا لموقف المهرجان في الدفاع عن الحرية. ثلاثة من أفلام العروض الخاصة الأربعة تسجيلية منها «الصعلوك والديكتاتور» عن فيلم شابلن، والرابع فيلم رئيسة لجنة التحكيم الذي فاز بالأسد الذهبي في مهرجان فينسيا ٢٠٠١.

لجنة التحكيم

شكلت لجنة تحكيم المهرجان برئاسة المخرجة الهندية ميرا ناير وعضوية كل من المخرجة الأرجنتينية لوكرسيا مارتيل، والمنتجة الفرنسية كلودي أوسار، والممثلة الإيطالية نيكوليتا براشي، والممثلة الروسية ريناتا ليتفينوفا، والمصور الأمريكي ديكلان كوين، والمخرج الألماني أوسكار رولر، والمخرج الهايتي راؤول بيك، والناقد الأمريكي كينيث توران، والباحث البريطاني بيتر كاوي، وقررت اللجنة منح الجوائز التالية:

- الدب الذهبي
«عالم آخر» إخراج هاياو ميازاكي (اليابان)
- الدب الذهبي
«الأحد الدامي» إخراج بول جرينجراس (بريطانيا)
- الدب الفضي
«عند الحاجز» إخراج أندراس درسين (ألمانيا)
- أحسن إخراج
أوتار أوسيلياني عن «صباح الاثنين» (فرنسا)
- أحسن ممثلة
هالي بيري عن «حفل الإعدام» إخراج مارك فورستر (الولايات المتحدة)
- أحسن ممثل
يواكيم جامبلين عن «بطاقة مرور» إخراج برتراند تافرنييه (فرنسا)
- أحسن موسيقى
أنتوني دومال عن «بطاقة مرور» (فرنسا)
- أحسن إسهام فني
الممثلات الثماني في «٨ نساء» إخراج فرانسوا أوزون (فرنسا)
- أحسن فيلم أوروبي (٢٥ ألف يورو)
«حوادث عارضة» إخراج انيت ك. اولسين (الدنمارك)
- جائزة ألفريد باور (مؤسس المهرجان)
«بادر» إخراج كريستوفر روث (ألمانيا)
- أحسن ممثلة جديدة (١٥ ألف يورو)
دانييل هال عن «تحت السحب» إخراج إيفان سين (أستراليا)
- أحسن ممثل جديد (١٥ ألف يورو)
هوج بونفيللي عن «إيريس» إخراج ريتشارد إيري (بريطانيا)
- الدب الذهبي لأحسن فيلم قصير
«عند الفجر» إخراج مارتين جونز (بريطانيا)
- الدب الفضي للأفلام القصيرة
«إنه أخي» إخراج جنيس جونسون (السويد)

جائزة برمبير

شكلت لجنة تحكيم جائزة برمبير للفيلم الطويل الأول من الناقدة والباحثة اليابانية كانكو هاياشي، والمنتجة الألمانية سيجريد هورنر، والممثلة الهولندية رينيه سوتيندك، والمخرج الإيراني باباك بايامي، والناقد الأوكراني أندريه بلاكوف. وشاهدت اللجنة ٣١ فيلما في المسابقة والبانوراما والمتلقى وآفاق السينما الألمانية ومهرجان أفلام الأطفال، ومنحت الجائزة للفيلم الأسترالي «تحت السحب» إخراج إيفان سين.

حقائق وأرقام

اشتركت السينما الفرنسية في مسابقة الأفلام الطويلة بـ ٥ أفلام وفازت بـ ٤ جوائز عن ثلاثة منها، واشتركت السينما الألمانية بـ ٤ أفلام وفازت بجائزتين عن فيلمين، واشتركت السينما الأمريكية بـ ٣ أفلام وفازت بجائزة واحدة، والسينما البريطانية بفيلمين فازا بجائزتين منهما الدب الذهبي، والسينما اليابانية بفيلمين فاز أحدهما بالدب الذهبي أيضا، واشتركت كل من السينما الدنماركية والسينما الأسترالية بفيلم واحد، وفاز كل منهما بجائزة. وهكذا خرجت السينما الأوروبية بـ ٩ جوائز من ١٢ جائزة، وفاز كل من اليابان والولايات المتحدة وأستراليا بجائزة واحدة، ولم يفز بأي جائزة ١٢ من أفلام المسابقة الـ ٢٣.

(قرار شجاع)

مسابقات الأفلام الطويلة في المهرجان تقتصر عادة على الأفلام التمثيلية على الرغم من أن الأفلام الطويلة تعني أيضا الأفلام التسجيلية والوثائقية وأفلام التحريك. وإذا كان من النادر في تلك المسابقات عرض أفلام غير تمثيلية، فالأندر أن يفوز فيلم غير تمثيلي. لقد سبق أن فاز فيلم تسجيلي واحد بالسعفة الذهبية في مهرجان كان، وهو فيلم «عالم الصمت» إخراج لويس مال وجان - إيف كوستو عام ١٩٥٦، وها هو مهرجان برلين ٢٠٠٢ يسجل فوز أول فيلم تحريك بالدب الذهبي، بل إنه أول فيلم تحريك يفوز بالجائزة الذهبية في تاريخ المهرجانات الكبرى الثلاثة، وهو الفيلم الياباني «عالم آخر» إخراج هاياو ميازاكي.

«عالم آخر» تحفة رائعة، وجديرة بالفوز، ولكن فوزه كان يحتاج إلى شجاعة أدبية من لجنة تحكيم مسابقة شهدت أكثر من فيلم يستحق الفوز بالدب الذهبي. ولا شك في أن هذا ما جعل اللجنة تقسم الجائزة بين «عالم آخر» والفيلم البريطاني الأيرلندي «الأحد الدامي»، ولكن التقسيم هنا من حيث الشكل فقط، فكلا الفيلمين فاز بالدب الذهبي، ومثل كل الجوائز الكبرى في المهرجانات الكبرى ليس للدب الذهبي مقابل مالي حتى يقسم بين الفيلمين.

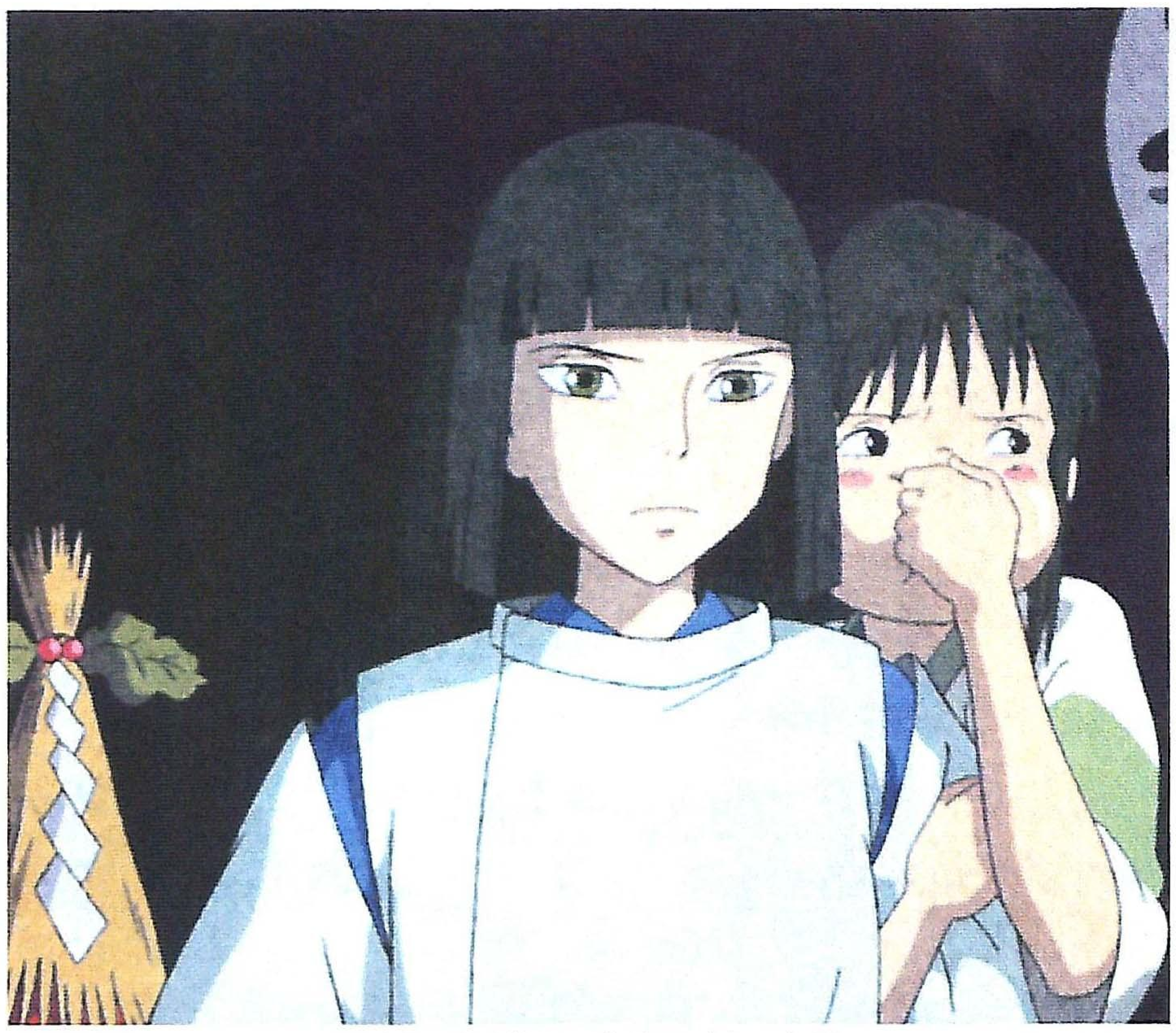
الدب الذهبي لفيلم تحريك طويل في مطلع القرن الواحد والعشرين تتويج للعصر الذهبي لهذا الجنس من الأفلام، والذي بدأ مع بداية التسعينيات من القرن الماضي عندما بدأت أفلام التحريك الطويلة تدر مئات الملايين مثل الأفلام التمثيلية لكبار نجوم هوليود والعالم.

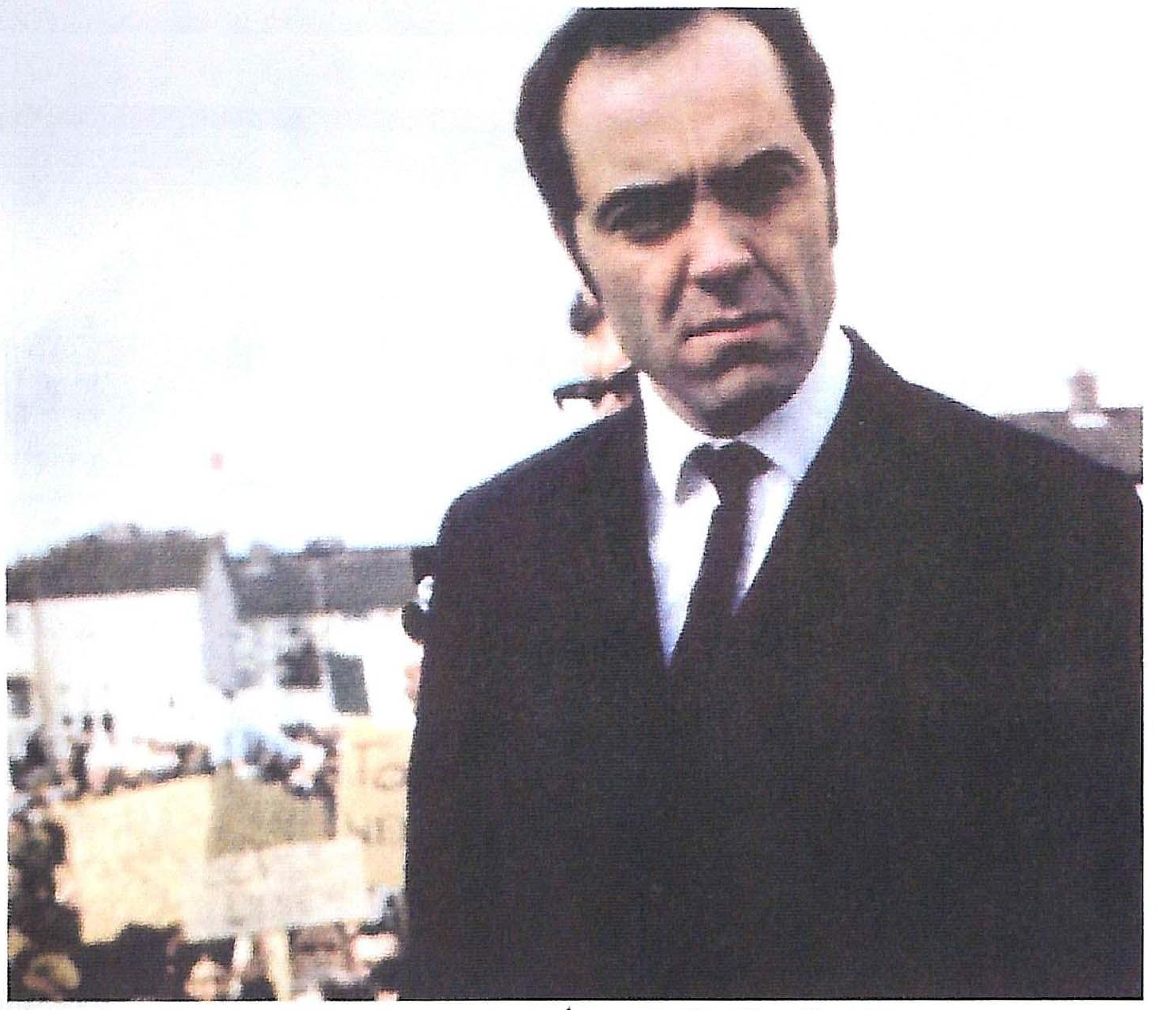
عالم آخر

تكلف «عالم آخر» ٢٠ مليون دولار أمريكي، وحقق حتى عرضه في مهرجان برلين أكثر من ٢٥٠ مليون دولار، ويتوج الدب الذهبي لهذا الفيلم أيضا مسيرة فنان التحريك هاياو ميازاكي الذي ولد عام ١٩٤١، ويعمل في سينما التحريك منذ عام ١٩٦٣، ويخرج الأفلام الطويلة والقصيرة والمسلسلات التلفزيونية منذ عام ١٩٧٨. كما أن له العديد من الكتب كفنان تشكيلي، ويعد من أهم مخرجي التحريك في اليابان والعالم.

يتناول «عالم آخر» موضوعا تكرر في أكثر من فيلم من أفلام مسابقة برلين الـ ٥٢، وهو البحث عن الأب أو الأم كتعبير

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com


الفيلم الياباني «عالم آخر» الفائز بالدب الذهبي


الفيلم البريطاني الايرلندي «الأحد الدامي» فاز بالدب الذهبي

عن البحث عن الجذور. ففي الفيلم تبحث الطفلة شيهيرو (١٠ سنوات) عن والديها، فتجد نفسها في عالم اخر تلتقي فيه مع الطفل هوكو (١٢ سنة)، وفي هذا العالم السحري يصبح اسمها سين. ويأخذ السرد منطق الحلم، ويبدو أقرب إلى عالم رواية لويس كارول الكلاسيكية الشهيرة «أليس في بلاد العجائب»، ولكن من منظور الثقافة اليابانية، وباستخدام أحدث تكنولوجيا التحريك.

الأحد الدامي

أما فيلم الدب الذهبي الآخر فهو أيضا يتناول موضوعا تكرر في أكثر من فيلم من أفلام المسابقة، وهو الحرب والسلام والإرهاب أي قتل المدنيين في إطار الصراعات السياسية أو الدينية أو الشخصية.

«الأحد الدامي» الفيلم التمثيلي الطويل الثالث لمخرجه بول جرينجراس الذي ولد عام ١٩٥٥، وعمل مدة عشر سنوات في إنتاج البرنامج التسجيلي السياسي «حركة العالم» لشبكة بي بي سي البريطانية. وفي هذا الفيلم الذي تكلف ٤ ملايين دولار أمريكي، وجاء إلى برلين بعد أن فاز بجائزة الجمهور في مهرجان ساندانس الأمريكي في يناير ٢٠٠٢. يتناول جرينجراس أحداث يوم ٣٠ يناير عام ١٩٧٢ في مدينة ديري بأيرلندا الشمالية بعد ٣٠ سنة تماما من وقوعها، والتي وقعت يوم أحد عرف باسم «الأحد الدامي». ففي هذا اليوم أطلقت القوات البريطانية الرصاص على مظاهرة سلمية خرجت للاحتجاج على صدور قانون بريطاني يسمح باعتقال المشتبه فيهم من دون محاكمة، وكانت نتيجة إطلاق الرصاص مصرع ١٣ وجرح ١٤ من المدنيين العزل، وبداية مرحلة جديدة في الصراع القديم بين الكاثوليك والبروتستانت، تحول فيها إلى حرب أهلية راح ضحيتها أكثر من ثلاثة آلاف شخص حتى الآن. ويعيد المخرج أحداث ذلك اليوم بأسلوب تمثيلي تسجيلي بارع، ويعد من النماذج الرفيعة لهذا التيار في السينما البريطانية المعاصرة، الذي يقوده المخرج الكبير كين لوش.

وفي الفيلم مشاهد للمدنيين يقذفون القوات البريطانية بالحجارة، ويذكر بالمدنيين الفلسطينيين وهم يقاومون قوات الاحتلال الإسرائيلية بالحجارة، بل إن المخرج يقول في بيان مطبوع عن الفيلم إن أحداثه تدور في أيرلندا، ولكن موضوعه يمتد من «حرب طروادة» إلى «الصراع العربي الإسرائيلي».

السينما الألمانية

فازت السينما الألمانية بجائزتين في مهرجانها الكبير: الدب الفضي لفيلم «عند الحاجز»، وجائزة ألفريد باور لفيلم «بادر».

في «عند الحاجز» يتناول اندراس درسين ما يعرف باسم أزمة منتصف العمر من خلال أربع شخصيات (زوجان وأقرب زوجين من أصدقائهما)، ويحاول عبر شخصياته التي تعيش في فرانكفورت المعاصرة التعبير عن المشاعر المركبة لتلك المرحلة من العمر. أما كريستوفر روث في «بادر» فيتناول شخصية مؤسس جماعة «بادر - ماينهوف» الإرهابية في ألمانيا في السبعينيات من القرن الماضي، التي تحولت إلى ظاهرة أثارت ألمانيا والعالم آنذاك.

يتميز فيلم «بادر» بمحاولة تحليل المرحلة من دون أحكام مسبقة، ويشير إلى العلاقة بين الجماعة الإرهابية والمقاومة الفلسطينية في مشهد طويل يدور في الأردن، وذلك في إطار تضامن الجماعة مع مختلف حركات «الكفاح ضد الإمبريالية» حسب تصورها للعالم في ذلك الوقت. ولكن كلا الفيلمين الألمانيين ليس على المستوى الفني العالي للفيلم الياباني أو الفيلم البريطاني الأيرلندي اللذين فازا بالدب الذهبي.

ميلودراما أمريكية

«حفل الإعدام» إخراج مارك فورستر لا يعدو أن يكون ميلو دراما هوليودية تقليدية عن التفرقة العنصرية في أمريكا، وقد فازت هالي بيري بجائزة أحسن ممثلة عن دورها فيه، كما رشحت لأوسكار أحسن ممثلة عن الدور نفسه، وأداء الممثلة يدل على موهبة كبيرة، ولكنه لايرقى بالمستوى المتواضع للفيلم.

السينما الفرنسية

«صباح الاثنين» إخراج أوتار أوسلياني الفائز بجائزة أحسن إخراج أحدث أفلام فنان السينما العالمي الجورجي الأصل الذي عمل في السينما السوفيتية منذ عام ١٩٥٨، وأخرج العديد من الأفلام التمثيلية والتسجيلية، الطويلة والقصيرة، ثم عمل في السينما الفرنسية منذ منتصف الثمانينيات.

وفي هذا الفيلم يعبر أوسلياني، الذي عرف بنزعته الإنسانية العامة، وبشاعرية الأسلوب الذي يتأثر بالواقعية الشعرية الفرنسية، عن العامل الفرنسي البسيط «فانسان» الذي يهرب من روتين حياته بين البيت والمصنع، ويذهب إلى فينسيا يوم أحد، ويعيش يوما سعيدا يمارس هوايته في الرسم، التي لا يجد نفسه إلا عندما يمارسها، ويلتقي مع عامل إيطالي يستضيفه في منزله، ولكن في صباح الاثنين يجد فانسان أن صديقه يعيش الحياة نفسها التي حاول الهرب منها.

وفي «بطاقة مرور» الذي فاز بجائزتي أحسن ممثل وأحسن موسيقى يعود برتراند تافرنييه وهو من كبار مخرجي السبعينيات في فرنسا والعالم، إلى باريس عام ١٩٤٢ في أثناء الاحتلال النازي لفرنسا، ويعبر عن موقف الفنان السينمائي هنا، من العمل مع مؤسسات الاحتلال أو رفض العمل معها، وهو موقف شائك يحلله تافرنييه بعمق كبير.

أما فيلم «٨ نساء» إخراج فرانسوا أوزون وهو من مخرجي نهاية التسعينيات الذي فاز بجائزة أحسن إسهام فني لممثلاته الثماني، فهو فيلم تقليدي من السينما الفرنسية السائدة عن مسرحية بوليسية ألفها روبرت توماس عام ١٩٦٠ من وحي عالم أجاثا كريستي، وتدور أحداثها في قصر يمتلكه رجل ثري يلقى مصرعه ليلة عيد الميلاد في حضور ثماني نساء تدور الشبهات حولهن جميعا، ويجمع الفيلم لأول مرة بين أربع من كبار نجمات السينما الفرنسية، وهن كاترين دي نيف وإيزابيل هوبير وفاني أردان وايمانويل بيار، وأربع من نجماتها الصاعدات، وهن فيرجيني ليدون ودانييل داريو ولودفيني ساجنر وفيرميني ريشار.

أحسن فيلم أوروبي

وعن أول أفلامها فازت أرنيت ك. أولسين التي ولدت في عام ١٩٦٥ وبدأت إخراج الأفلام القصيرة عام ١٩٩١ بجائزة أحسن فيلم أوروبي و ٢٥ ألف يورو عن فيلمها الدانمركي «حوادث عارضة»، وهو فيلم واقعي بسيط عن العلاقات بين مجموعة من الإخوة والأخوات يجمع بينهم موت أمهم، ويدفعهم إلى إعادة التفكير في حياتهم ومستقبلهم.

جائزة برمبير

أما جائزة برمبير للفيلم الطويل الأول، فقد فاز بها الفيلم الأسترالي «تحت السحب» إخراج إيفان سين الذي ولد عام ١٩٧٢، وأخرج ٧ أفلام قصيرة منذ عام ١٩٩٤. ومثل فيلم «عالم آخر» الياباني يتناول «تحت السحب» قضية البحث عن الجذور من خلال فتاة بيضاء لأم سوداء من سكان أستراليا الأصليين لم تر والدها الأبيض، وقررت أن تبحث عنه، وفي غمار هذا البحث ترتبط بعلاقة حب مع شاب أسود. وقد فازت ممثلة الدور الطالبة دانييل هال، التي تمثل لأول مرة، بجائزة أحسن ممثلة جديدة و ١٥ ألف يورو.

وأخيرا فاز هوج بونفيللي بجائزة أحسن ممثل جديد عن دوره في الفيلم البريطاني «ايريس» إخراج فنان السينما والمسرح البريطاني العالمي الكبير ريتشارد ايري، والفيلم من روائع مسابقة برلين ٢٠٠٢ التي كانت جديرة بالفوز بجائزة أكبر، ويبدو أن لجنة التحكيم أرادت أن تذكر الفيلم بين الأفلام الفائزة ولو بهذه الجائزة التي ذهبت إلى من يستحقها على أي حال.

كانت جودي دنش جديرة بالفوز بجائزة أحسن ممثلة عن دورها في «ايريس»، كما كان كيفين سباسي جديرا بجائزة أحسن ممثل عن دوره في الفيلم الأمريكي «أخبار الشحن» إخراج لاسي هالستورم، وكان الفيلم من روائع المسابقة أيضا، كما كان «آمين» إخراج ك.كوستا - جافراس يستحق جائزة أحسن إسهام فني لأن مخرجه سبق أن فاز بالدب الذهبي عن فيلم «صندوق الموسيقى» عام ١٩٩٠. وتظل الجوائز ختام أي مهرجان، وليست كل المهرجان، كما تظل وجهة نظر لجنة التحكيم، وليست وجهة نظر كل من شاهد المهرجان ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.sakhrit.com

«لأنهم أطفال ولأن الأطفال هم ضوء العيون، أعياد القلب وشمس الربيع، لأنهم زاد المسيرة حين يعز الزاد، لأنهم الحاضر والمستقبل والأمل الباقي لهذا الوطن»، لذلك يحظى نموهم الفكري والوجداني باهتمام كبير لدى العارفين بأهمية الطفولة، ومن أجل ذلك ما فتئت المصنفات والبحوث التربوية، يوما بعد يوم تكشف الحجب عن خبايا الطفولة وعن الأعماق السيكولوجية لهذا العالم المثير، كل ذلك من أجل تفهم أكثر لنفسية الطفل، بغية الأخذ بيده ومساعدته على النمو السليم.

في هذا الإطار اكتسب مسرح الطفل كوسيلة تربوية بالغة الأثر، اهتماما كبيرا في عالمنا المعاصر، ولعل ذلك ما جعل الكاتب الأمريكي «مارك توين» يعتبره من أعظم الابتكارات في القرن العشرين. لقد انتبه رجال التربية إلى أن مسرح الطفل من خيرة الوسائل البيداغوجية (علم تدريس وتدريب الأطفال) التي توسلتها المناهج التربوية الجديدة، لأن دروسه لا ترتكز على الطرق التقليدية المملة، بل على الحركة المنظورة التي تبعث الحماس وتصل مباشرة إلى قلوب الأطفال، إذ كما تتفتح أزهار الربيع بالشمس والماء والهواء، يتفتح الأطفال على كل جميل ورائع، عبر الحركة والحكاية والموسيقى والغناء.

فما مدلول مسرح الطفل، وما مدلول الطفولة ذاتها، وما العلاقة القائمة بين الطرفين؟

د. لحسن قناني - المغرب

ميكانيزمات التلقي في مسرح الطفل

إذا كان الركح (الخشبة) المسرحي عموما وكما عرفه «رولان بارت» هو جهازا لبث العلامات، فكيف يتلقى الطفل هذه العلامات، كيف يتعامل معها، ما الشروط التي يمكن أن نقوم ضمنها بتحقق عملية التواصل بين عرض مسرحي للأطفال، وجمهور الأطفال، ما معيقات هذا التواصل، ومكامن الخلل حين يقع الخلل؟

تحديد المفهوم

أ - من العام إلى الخاص: قد لا يكون ضروريا في سياق آخر الوقوف عند تحديد المعنى الذي يحيل عليه المسرح على العموم، أما في سياقنا هذا فقد يكون من الأفيد، وقبل تحديد مفهوم مسرح الطفل، الإشارة ولو بشكل عابر إلى الدلالة الاصطلاحية للمسرح في مفهومه العام...

المسرح هو شكل من أشكال التعبير الفني، ولكنه شكل تركيبي، لا يعتمد نظاما إشاريا واحدا، كما هي الحال بالنسبة إلى الشعر والقصة والرواية والرسم والنحت والموسيقى... الخ، بل يعتمد على جملة متباينة من الأنظمة الإشارية المختلفة الطبائع، إذ علاوة على الملفوظ كنظام إشاري لساني، يتمثل فيما يسمى بالنص الأدبي أو النص المكتوب بكل مكوناته من حدث وحوار وحبكة وصراع وشخصيات، هناك أنظمة إشارية غير لسانية، كأنظمة الحركة والإيماء واللون والضوء واللحن والإيقاع وغيرها.

إذن فالمسرح على هذا النحو: هو لغة، شريطة أن تفهم اللغة في معناها الأعم باعتبارها دالة على: «كل نسق من العلامات يمكن أن يتخذ وسيلة للتواصل»، هذا التحديد يجعل المسرح شاملا كل أصناف الدلالات على المعاني من لفظ وغير لفظ، وبهذا سيكون المسرح أكثر أشكال التعبير الفني تمثيلا لمفهوم البيان، ما دام البيان «هو الدلالة الظاهرة على المعنى الخفي» (كما قال الجاحظ في البيان والتبيين)، إذ بقدر ما يمعن المعنى في الخفاء، تعمل الدلالة على إظهاره وكشفه وإجلائه. يقول الجاحظ: «والمعاني القائمة في صدور العباد المتصورة في أذهانهم، والمختلجة في نفوسهم والمتصلة بخواطرهم والحادثة في فكرهم، مستورة خفية، وبعيدة وحشية، ومحجوبة مكنونة... وإنما تحيا تلك المعاني في ذكرهم لها وإخبارهم عنها»، والوسيلة المسرحية للإخبار عن هذه المعاني وكشفها لا تنحصر في نوع محدد من العلامات من دون غيره، بل تنفتح على كل أصناف الدلالات على المعاني، لسانية كانت أو غير لسانية، وبذلك سيكون المسرح، فعلا، أكثر الأشكال الفنية تمثيلا للبيان، خصوصا إذا أخذنا البيان بمعناه الجاحظي كدلالة ظاهرة على المعنى الخفي، أو «كاسم جامع لكل شيء كشف لك حجاب المعنى... كائنا ما كان ذلك البيان، ومن أي جنس كان ذلك الدليل».

مشهد من مسرحية (أم الخير)

وإذا كنا قد اقتبسنا، في هذا السياق، هذه الإشراقات الجاحظية البليغة حول مفهوم البيان، فذلك لأننا ألفيناها أشد ما تكون انطباقا على العمل المسرحي في صيغته المعاصرة، كعرض تتفاعل فيه جميع أشكال العلامات منطوقة كانت أو غير منطوقة، خصوصا إذا أمعنا النظر في ذلك النوع من الإلمام الذي يستعرض فيه الجاحظ الأشكال التي يتوسلها البيان في إجلائه للمعنى، إذ يقول في كتابه «البيان والتبيين»: «وجميع أصناف الدلالات على المعاني من لفظ وغير لفظ خمسة أشياء... أولها اللفظ، ثم الإشارة، ثم العقد، ثم الخط، ثم الحال التي تسمى نصبة...»، وسيكون من نافلة القول التذكير بأن العرض المسرحي لا يتوجه إلى الأذن وحدها، بل يخاطب العين أيضا، وذلك عن طريق الحركة والإيماء والألوان والأحجام والأشكال، ولعل ذلك ما يمكن أن يفصح عنه تأويل معاصر لما عناه الجاحظ بالإشارة والخط والنصبة، خصوصا أنه يكثف في الإشارة كل الإمكانات التي تمتلكها الحركة والإيماء على التعبير، إذ يقول عن الإشارة: «فأما الإشارة فباليد، والرأس، والعين، والحاجب، والمنكب إذا تباعد الشخصان، وبالثوب والسيف... والإشارة واللفظ شريكان، ونعم العون هي له، ونعم الترجمان هي عنه، وما أكثر ما تنوب عن اللفظ وما تغني عن الخط، وفي الإشارة معونة حاضرة في أمور يسترها الناس بعضهم عن بعض، ولولا الإشارة لم يتفهم الناس معنى خاص الخاص». ويمكننا أن ندرك قيمة هذا القول إذا تذكرنا الإمكانات التعبيرية الهائلة التي أصبح يمتلكها التعبير الجسدي داخل بنية العرض المسرحي التي تطول حتى المناطق التي تبدو اللغة المنطوقة قاصرة عن بلوغها والإحاطة بخباياها، وهو ما سماه الجاحظ بخاص الخاص، ولم يفت الجاحظ في هذه العبارة أن يشير إلى تعبيرية «الثوب والسيف» في ارتباطهما بالجسد، وهو أمر يذكرنا بالدور الذي باتت تلعبه الملابس والمرفقات في إنتاج المعنى على خشبة المسرح.

ومعنى هذا أنه عندما يتعلق الأمر بالحديث عن المسرح، فإن إنتاج المعنى لا يقتصر على عنصر من دون آخر، ولا يكتفي بما يمكن أن تقدمه الكلمة أو الحركة، بل يتعدى ذلك إلى الأمور الناطقة بغير لسان والدالة من غير حركة وهو ما يسميه اسحاق بن وهب «بيان الأشياء بذواتها، فهي ناطقة بظاهر أحوالها، وعلى هذا النحو استنطقت العرب الربع وخاطبت الطلل ونطقت عنه بالجواب على سبيل الاستعارات في الخطاب»، وهذا الأمر هو ما يسميه الجاحظ بالنصبة «وهي الحال الناطقة بغير اللفظ والمشيرة بغير اليد... فالدلالة التي في الموات الجامد كالدلالة في الحيوان الناطق، فالصامت ناطق من جهة الدلالة والعجماء معربة من جهة البرهان... ومتى دل الشيء على معنى فقد أخبر عنه وإن كان صامتا وأشار إليه وإن كان ساكتا». وإذا كان من الواضح أن كافة الاستشهادات الآنفة الذكر إنما تحيل على الوظائف التي تؤديها مختلف أشكال البيان وذلك في سياق الحياة الاجتماعية، فإن الأمر لا يختلف كثيرا عما يمكن أن تقوم به هذه الأشكال في سياق بنية العمل المسرحي، لأنه ما من حركة تحدث على هذه «المساحة الفارغة» التي ندعوها خشبة المسرح، وما من كلمة أو عبارة أو حتى آهة تتردد في أرجائها، وما من شيء أو شكل أو حجم أو لون يوضع فوقها، وما من ضوء أو صوت يعبرها، بل وما من صمت يخيم عليها إلا ويصبح علامة مثقلة بالدلالة، حتى وإن كان ذلك خاليا من أي قصيدة.

نعم هذا هو المسرح أبو الفنون في معناه العام وعلى هذا النحو من الدقة والفعالية والتأثير ينبغي أن يكون حتى بالنسبة إلى الطفل، هذا الرادار العجيب، وهذه القوة الكامنة التي تستطيع أن تحس وتدرك وتتمثل وتتفاعل أكثر مما نظن بكثير، وعلى هذا النحو ينبغي أن يكون مسرح الطفل، هو أيضا جهازا لبث العلامات، وأن يخاطب جميع حواس الطفل وأحاسيسه، طبعا مع فارق جوهري وهو أن الخطاب المسرحي في هذه الحالة موجه إلى الطفل وليس إلى الراشد، أي ذلك الشخص الذي يختلف عن الراشد من حيث البنية الذهنية، ولكنه يتساوى معه من حيث البناء الوظيفي لتلك البنية. فما المقصود بمسرح الطفل؟

ب - مسرح الطفل وعناصر الاستهواء

ما نعنيه بمسرح الطفل ليس هو المسرح الذي يقدمه الأطفال للأطفال كما هي الحال في الدراما التلقائية والمسرح التربوي والمسرح المدرسي وغيرها، بل ما نعنيه هو مسرح الطفل بالمعنى الفني، أعني ذلك الذي ينهض الكبار بأعبائه ويقوم فيه راشدون محترفون بتقديم أعمال مسرحية موجهة خصيصا إلى جمهور الأطفال، بقصد إمتاعهم وتثقيفهم وتنمية أذواقهم.

إذن فصيغة التخصيص في هذه التسمية، معتمدة على الأطفال كجمهور وكنظارة أنتجت لهم هذه الأعمال المسرحية، كما تعتمد على الموضوع، إذ الأساس في هذا النوع من المسرح أن يعكس وجدان الطفل، وأن يجسد اهتماماته وتصوراته للذات والعالم والآخرين، ولما كان الطفل في جوهره هو جملة من الحاجات العضوية والنفسية والفكرية والاجتماعية، فإن المهام الأساسية لمسرح الطفل هي إشباع هذه الحاجات التي يمكن تلخيصها في عبارة واحدة: الحاجة إلى النمو السليم.

ولن يستطيع مسرح الطفل ان يحقق المهام المنوطة به إلا إذا لبى مجموعة من المتطلبات:

أولا: لابد من النظر إلى مسرح الطفل على أنه ليس مجرد وسيلة من وسائل الترويح عن الطفل وتسليته، بل اعتباره من أبرز وسائل التربية الوجدانية الحديثة نجاعة، علما بأن التربية الوجدانية ليست مستقلة عن التربية الذهنية بل هما وجهان لعملية سيكولوجية واحدة قوامها بناء الشخصية.

فمسرح الطفل، باعتباره وسيلة اتصال سمعية بصرية تعتمد اللقاء الحي والمباشر مع الأطفال، يمتلك قدرة كبيرة على تلبية حاجات الطفل الذهنية وإثارة مخيلته باتجاه البحث والمعرفة والاكتشاف، عاملا بذلك على الارتقاء بالمستوى الإدراكي والعقلي للطفل، وكذا مستواه الأخلاقي والوجداني والفني، وذلك في مدى تنميته للأحاسيس الطيبة والعواطف النبيلة وفي مدى إسهامه في صياغة السلوك الطفولي في اتجاهه المعاكس للميول الشريرة والنزعات السيئة، وذلك حتى يكون هذا السلوك منسجما مع نسق القيم المثالية العليا المشكلة لجوهر الإنسان، ألا وهي الحق والخير والجمال، وهو أمر من المفروض أن تكون له انعكاساته الإيجابية على حياة الطفل وعلى المهام والوظائف الاجتماعية التي يتحتم عليه إنجازها مستقبلا.

ثانيا: لابد لمسرح الطفل، إذا أراد لدروسه أن تبلغ غاياتها المنشودة، من أن يعتمد في إيصال مضامينه ومحتوياته على المتعة والتشويق، وهو أمر لايمكن أن يتحقق إلا إذا اشتمل العمل المسرحي الطفولي على مجموعة من عناصر الجذب والاستهواء.

يأتي على رأس هذه العناصر وضوح المضمون، لأن المسرح، كما أسلفنا، هو عبارة عن بيان، ومدار الغاية في البيان، كما يقول الجاحظ «هو الفهم والإفهام فبأي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شيء بلغت الإفهام وأوضحت عن المعنى، فذلك هو البيان في ذلك الموضع». وإذا كان هذا الأمر ينطبق على المسرح في مفهومه العام، فإنه ينطبق بدرجة أكبر على مسرح الطفل، لأن الطفل بطبعه شغوف بحب الاطلاع والرغبة في المعرفة، وإشباع هذه المعرفة مرتبط بالفهم، والفهم متوقف على وضوح المطلوب، أي وضوح فكرة المسرحية، التي بدورها لن تكون كذلك إلا إذا لبت حاجة نفسية عند الطفل وأثارت عنده الاهتمام النابع عن هذه الحاجة، فذلك هو المبدأ السيكولوجي الذي يجعل من استجابة الطفل استجابة حقيقية.

ومن عناصر الجذب أيضا أن تكون هذه الفكرة مصاغة على شكل فعل درامي، أي أن لا تقدم للطفل في قالب خطابي مباشر قوامه التلقين والوعظ والإرشاد، بل أن تخضع لشروط الدراما المسرحية بكل ما تتطلبه من أحداث وأفعال وشخصيات وحبكة وصراع وتطور وتسلسل، على أن يكون الإكسير، الذي يوزع دماء الحياة في شرايين هذه الدراما الطفلية، غير مقتصر على المسرود بل يشتمل فوق ذلك على الفعل واللون والحركة والضوء والشكل والحجم والإيقاع والإنشاد...

يضاف إلى ذلك أن المتعة والتشويق والاستهواء لن تتحقق للطفل إلا إذا كان خطاب العرض المسرحي ملائما للمرحلة النمائية لعمر الطفل، فإذا كان الأطفال لا يشكلون جمهورا مسرحيا متجانسا فذلك لأن اهتمامات الأطفال تختلف حسب اختلاف المراحل النمائية، وعليه ينبغي لعروض مسرح الطفل أن تأخذ هذه المسألة بعين الاعتبار، قبل عملية الإنجاز وخلالها، وذلك حتى تستطيع التكيف مع اهتمامات الأطفال وحاجاتهم وانشغالاتهم في كل مرحلة نمائية معينة.

وتكاد الدراسات النفسية المتعلقة بسيكولوجية الطفل أن تجمع على تقسيم الطفولة إلى ثلاث مراحل، وذلك بناء على القاسم المشترك من الحاجات والاهتمامات التي تفصح عنها كل مرحلة على حدة.

المرحلة الأولى: من السادسة إلى التاسعة، ونظرا إلى ارتباط هذه المرحلة بسن التخيل الجامح، فإن الأطفال عادة ما يميلون خلالها إلى تفضيل الخرافات والأساطير والحكايات العجيبة، وكلما كانت الأكوان الحكائية لهذه الخرافات مفعمة بالغرائبية والفانتاستيك والقدرات الخارقة للعادة، كانت أشد استهواء لصغار هذه المرحلة.

المرحلة الثانية: من التاسعة إلى الثانية عشرة، وخلالها تخف حدة الاستيهامات الخيالية عند الأطفال فيتحول اهتمامهم من التركيز على الأبطال الأسطوريين ذوي القدرات الخارقة، والأحداث الجسام إلى الأحداث الأكثر اقترابا من الواقع، وأبطال لايندون عن حكم المنطق والعادة، ولعل أشد ما يستهوي الأطفال ويلهب حماسهم خلال هذه المرحلة هو أن يكون أبطال الحكاية من الأطفال الذين يتميزون بالذكاء والجرأة ومواجهة الأخطار وتذليل الصعوبات، كما أنهم يجدون متعة في السخرية، وبالأخص من الشخصيات البلهاء وتلك التي تتميز بالجبن.

المرحلة الثالثة: وتبدأ من الثانية عشرة وتغطي فترة المراهقة، خلال هذه المرحلة يفضل الأطفال الدراما التي تناسب الكبار، وبالأخص تلك التي تمتزج فيها المغامرة بالعاطفة، كما نجدهم أشد ميلا - وعكس المرحلة السابقة - إلى كل ما تقل فيه الواقعية لصالح المثالية.

إلا أن وضوح المضمون، وصياغته صياغة درامية، وتلاؤمه مع المرحلة النمائية للطفل، كل ذلك لا يكفي لكي يتفاعل الأطفال مع العرض المسرحي ويندمجوا فيه، ويتفهموا غاياته ومقاصده، وبالتالي، كل ذلك لا يكفي لتتسرب لهم عبرة المتعة والفائدة، وليكسبهم الخبرة المسرحية التي يسعى إليها مسرح الكبار، بل لابد لهم من شيء آخر، ألا وهو جودة الأداء القادر على ملامسة خيال الطفل. لأن انفراد العرض المسرحي بخاصية اللقاء الحي المباشر مع الآخر، يمنح المتلقي، وبالأخص إذا كان طفلا، القدرة على التفاعل مع المواقف والأحداث والتأثر الفوري بكل ما يراه ويسمعه،

مشهد من مسرحية (حكاية لم تروها شهرزاد)

وهو أمر لا يمكن أن يتحقق إلا إذا كان أداء الممثلين في المستوى المطلوب، يقول ماير خولد: «يوجد للمسرح خاصية متفردة هي الممثل الموهوب الذي يصادف دائما ولأمر ما متفرجا ذكيا... لابد للممثل من أن يجد لفنه اللذة في تأدية الفعل أو الخط المرسوم له». والمادة الأساسية في فن الممثل، التي تجعل الممثل قادرا على بلوغ هذا الهدف هي الفعل، والفعل حسب ستانسلافسكي هو حركة إرادية لسلوك إنساني موجهة نحو هدف معين، والفعل بهذا المعنى هو القمين بتجسيد المضمون بحيوية ووضوح.

ولا يصدق هذا الأمر على مسرح الكبار فقط، بل يصدق بدرجة أكبر على مسرح الصغار، إذ يتعين على الممثل، في هذا النوع من المسرح، أن يجعل من نفسه ذلك المحور الذي تدور حوله كل المكونات الأخرى للعرض المسرحي، عاملا بذلك ليس على تحريك علامات العرض فقط، بل وعلى منحها الدلالة والمعنى.

ومن أبرز الوسائل التي يستثمرها الممثل لتحقيق هذا الهدف، الحركة والإلقاء، يقول ماير خولد: «إن القانون الأساسي في عمل الممثل هو القدرة على توجيه الجسد في الفراغ»، أي القدرة على استثمار الملامح والإيماءات والسكنات والأصوات وكل ما بحوزته من استعدادات من أجل إيضاح معاني العرض ومضامينه، ويؤكد غروتوفسكي هذا المعنى بقوله: «يجب على الممثل أن يكون قادرا على العطاء بالصوت والحركة... عليه أن يستطيع تأسيس لغته النفسية التحليلية، بالأصوات والحركات، بالطريقة نفسها التي يخلق بها شاعر كبير لغته وكلماته». وفي هذا السياق يلعب الإلقاء دورا أساسيا إذ تستطيع الجملة المنطوقة نطقا سليما أن تخترق أي حائط مهما كان سمكه، ولهذا على الممثل في مسرح الطفل أن يجتهد في جعل الكلمات تصدر عنه نقية من كل ما يؤدي إلى التباسها على إدراك الطفل.

إذا تمكن ممثل مسرح الطفل من هذه الأدوات فإنه سينجح في إثارة انفعالات الأطفال وفي دفعهم إلى الالتحام بالعرض المسرحي، فهو مطالب «بجعلهم يتألمون إذا كان الموقف المسرحي يدعو إلى الألم، ويفرحون إذا كان الموقف المسرحي يستدعي ذلك».

أما إذا فشل الممثل في تقمص دوره وقصر في حسن استثمار الأدوات الفنية المتاحة له، فإنه سيؤدي بذلك إلى تراخي انتباه الأطفال، وبالتالي إلى انصرافهم عن العرض، ولعل ذلك ما يعبر عنه ماير خولد خير تعبير بقوله: «إذا أصيب المتفرجون بالملل فهذا يعني أن الممثلين ضيعوا المضمون، وأنهم يمثلون شكلا ميتا».

ومن بين عناصر الجذب الأخرى التي تجعل الأطفال يقبلون على المسرح ويتمتعون بمشاهدة العروض المسرحية، مدى نجاح هذه العروض في الموازنة بين طرفي المعادلة الصعبة، ألا وهي التسلية والفائدة، والإمتاع والتعليم، فأكثر عروض مسرح الطفل نجاحا هي تلك التي تدخل السرور والبهجة على نفوس الأطفال، في الوقت نفسه الذي تعمل فيه على تحقيق أهداف تربوية، فمسرحية الطفل لاينبغي أن تكون مجرد تسلية عابرة، كما لا ينبغي أن تكون خالية تماما من عناصر الترفيه والتسلية.

ليس هناك ما هو أكثر استهواء لاهتمامات الأطفال من توفر العرض المسرحي على الضحك والمرح والفكاهة، ولكن شريطة عدم المغالاة في توظيف هذا العنصر، وإلا انقلب إلى تهريج يضر الطفل أكثر مما ينفعه، لأن اهتمام الطفل حينئذ بالمواقف المثيرة للضحك، سيكون أكثر من اهتمامه بموضوع المسرحية، هذا في حين أن نجاح العروض المسرحية للأطفال لا يكون بمدى ما تثيره من ضحك بل بمدى ما تتركه من أثر إيجابي في نفوس الأطفال.

. هناك عناصر أخرى، قد تكون لها تأثيرات متفاوتة في استهواء جمهور الأطفال واستقطاب اهتمامهم بالعرض المسرحي، يمكن اختزالها في ضرورة تجنب كل ما من شأنه أن يشتت انتباه الأطفال ويؤدي إلى انقطاع تيار التواصل، وذلك من قبيل طول مدة العرض، واللجوء إلى الحيل المسرحية المعقدة، والإغراق في استثمار بعض المؤثرات الإخراجية كمؤثرات الصوت والموسيقى والضوء وغير ذلك.

ولكن كيفما كانت المتطلبات والشروط التي ينبغي أن يحققها مسرح الطفل، وكيفما كانت عناصر الجذب والتشويق والاستهواء التي يتحتم أن يتوفر عليها، فإن السؤال الذي يبقى مطروحا هو: كيف يتعامل الطفل مع هذا الكون المسرحي بكل عناصره ومكوناته؟ وما ميكانيزمات التلقي عند الصغار؟

الطفل وعملية التلقي

إطلالة على جمالية التلقي المسرحي: قد يكون من المفيد للإجابة عن هذه التساؤلات، الإشارة ولو بشكل عابر إلى بعض أوليات جمالية التلقي.

يمتلك العمل الفني بشكل عام قطبين اثنين، أحدهما فني وهو الأثر كما أبدعه المبدع، أي الأثر كبنية فرضية والثاني جمالي وهو استقبال المتلقي له، وبين البعدين الفني والجمالي يتموقع فعل التلقي، وهذا الفعل هو الذي ينتقل بالأثر من حالة الوجود بالقوة إلى حالة الوجود بالفعل، فالظاهرة الفنية عموما لا تتوقف عند علاقة هذا الأثر بالمبدع، لأن كل عمل فني إنما يشير إلى نفسه عبر طبيعته التأويلية، فهو مليء بالثغرات التي يتعين على المتلقي ملؤها، ولعل هذا الأمر هو ما كان يعنيه سارتر حين عرَف العمل الأدبي بأنه «خذروف غريب لا يوجد إلا بالحركة، ولابد لإبرازه إلى الوجود من فعل ملموس هو القراءة».

والتلقي في ظل هذه النظرة الجديدة ليس مجرد انفعال بالعمل أو استقبال سلبي له، وبالتالي لا تنحصر مهمته في استجلاء المعاني الجاهزة الساكنة سلفا في جسد الأثر الفني، بل هو فعل خلاق يقوم على تأثيث فراغات هذا الأثر، وبالتالي على إنتاج معان جديدة تتمثل مهمتها في ضبط السائب في العرض واستنطاق ما هو مسكوت عنه فيه، لأن أي عمل فني مهما كان امتلاؤه الدلالي على مستوى الإبداع، يظل شاهدا على مجال غير موصوف، على الفضاءات والثقب، على البياض والمسكوت عنه، أي على ذلك الغياب الذي يحبل به حضور الإبداع، وضمن هذا المنظور تتمثل فعالية التلقي في ذلك النشاط الفحولي الذي يخصب الحقول الدلالية للعمل الفني، وذلك بإنتاج معان جديدة تجعل السائب فيه يطفو على السطح.

على هذا النحو يصبح فعل التلقي بمثابة عملية تقرير مصيري للعمل الفني، فمن دونه يصبح هذا الأخير وجودا من غير شاهد، لأن المتلقي هو الدليل الذي يستمد منه هذا العمل حضوره، ويستدل به على كينونته.

وعندما يتعلق الأمر بالعملية المسرحية، تصبح جمالية التلقي هي نتاج التفاعل بين جملة العناصر الفنية، التي هي مكونات كيان موضوعي هو العرض المسرحي كبوتقة انصهرت فيها إبداعات رجال متنوعي الاختصاص من مؤلفين ومخرجين وتقنيين وممثلين، والذي يتوجه إلى كيان ذاتي يمتلك في ذهنه نموذجا مقابلا للنموذج المطروح... وتمر عملية إنتاج العرض المسرحي كلقاء حي ومباشر مع جمهور المتفرجين بلحظتين متكاملتين، إنتاج العملية الإبداعية، وإنتاج عملية التلقي.

يقف من وراء اللحظة الأولى كل المنتجين المشار إليهم والذين على الرغم من تنوع اختصاصاتهم واختلاف رؤاهم يلتقون على قاعدة عمل مشترك هو العرض المسرحي.

أما اللحظة الثانية فهي تلك التي يقوم فيها المتلقي كذات عارفة وكذهن مدرك بعملية إنتاج ثانية تتمثل في استجلاء علامات العرض وفك رموزه وإعادة ترتيب كل ذلك بناء على السياق الاجتماعي الذي ينتمي إليه المتلقي، وكذا بناء على رصيده الثقافي والفكري.

ضمن هذا المنظور يتخذ التلقي طبيعة فنية جمالية تخلقها دائرة المجال المتبادلة بين عناصر العرض المسرحي والمتلقي، الشيء الذي يجعل مصطلح التلقي يندرج ضمن مجال أوسع هو علم الجمال الفني، على اعتبار أن اهتمام هذا الأخير ينصب أساسا على دراسة الأحاسيس والأثر الذي يولده العمل الفني في نفس المشاهد. وعلى هذا النحو تصبح عملية الفرجة جزءا من العرض، فالخشبة على حد تعبير باتريس بافيس «تبقى رسالة ميتة من دون الالتزام الهيرمينوتيقي للقارئ/ المتفرج»، وضمن هذا السياق يصبح التلقي هو موقف المتفرج ورد فعله تجاه العرض الذي يشاهده، وطرق استخدامه للمعلومات التي ترد إليه من خشبة المسرح، والتي بوساطتها يتمكن من فك رموز العرض المقدم عليها، وكشف خباياه علما بأن عملية الكشف هذه إنما تتم بناء على جملة العوامل النفسية والثقافية والفكرية والحضارية العامة التي بتفاعلها تؤدي إلى خلق مفهوم معين للعرض في ذهن المتلقي. وتهتم نظرية التلقي بدراسة العوامل المؤثرة في التلقي، وذلك بناء على:

- أفق الانتظار، هذا الأفق الذي يتشكل حسب جوس Jauss من توقعات الجمهور بناء على موقع العمل المقدم ومكانته الأدبية، وذوق هذا الجمهور العام، ونوعية التساؤلات التي يطرحها العرض، كما يخضع للذوق الخاص للمتفرج واتجاهاته السيكولوجية والثقافية وغيرها.

- الفاعل المدرك ومدى مشاركته في بناء العمل الفني، بتفسيره إياه وفقا لما يمكن أن يدركه بحواسه وعقله، وذلك على اعتبار أن العرض المسرحي يكون ناقصا لحظة عرضه، مكتملا في ذهن المتفرج حين يقوم بعملية تلقيه وإدراكه وتأويله وهي عملية تحدث أثناء العرض وبعده، وهذا الأمر هو ما تؤكده «آن أوبر سفيلد حين تعتبر المتفرج شخصية أساسية من شخصيات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

العرض المسرحي تساهم في تحقيق العرض المسرحي وإنتاج المعنى على الرغم من عدم ظهورها على الركح. وهذا الإسهام لا يكون فقط أثناء العرض المسرحي وبعده، بل يكون قبل ذلك أيضا، على إعتبار أن المتفرج يكون حاضرا كمتلق ضمني أو مفترض في أذهان القائمين على العملية الإنتاجية للعرض من مؤلفين ومخرجين وممثلين الذين يضعونه دائما نصب أعينهم ككائن اعتباري متصور، عليه تعلق قيمة العرض وذلك بمدى اتساعه لرغباته أو انصرافه عنها. ولكنه كما شكل نقطة البداية للعرض فإنه يشكل نقطة النهاية أيضا، على اعتبار أنه الشرط الحتمي الذي من دونه لن يحدث التحقق المادي للعرض ككيان موضوعي يتوجه عبر اللقاء الحي والمباشر إلى حواس المشاهدين ومشاعرهم وأذهانهم.

فالمتفرج في هذه الحالة الثانية هو المتلقي الذي إليه يوجه خطاب المسرحية بكل علاماته ومضامينه ومعانيه، وهو الذي يقوم بفك رموز سننه وتأثيث فراغاته، وضبط ما هو سائب في شعابه وفجواته.

فالمتفرج لا يعود في مثل هذه الحالة مجرد متقبل ضمني ذي وجود مفترض، بل يصبح كائنا ماديا يشاهد وينفعل ويتأثر ويؤثر، يتلقى ويرسل مساهما بكل حواسه في إنجاز العرض المسرحي.

ميكانيزمات التلقي عند الصغار

من خلال هذه العجالة نستنتج أن عملية التلقي هي عملية محيرة حتى بالنسبة إلى مسرح الكبار، فما بالك عندما يتعلق الأمر بالوصول إلى هذا المتلقي المشاكس، المحير الذي هو الطفل، هذا الطوفان من التناقضات والتقلبات الحادة، هذا الرادار العجيب وهذه القوة الكامنة التي تستطيع أن تأخذ وتتمثل وتحس وتدرك، أكثر مما نظن بكثير، الشيء الذي يجعل لحظة التلقي في مسرح الأطفال لحظة تتملص للرصد العلمي الصارم، إذ ما إن يطرح السؤال: كيف يتلقى الأطفال المسرح؟ حتى تتبادر إلى الذهن مجموعة أخرى من التساؤلات من قبيل ، كيف نميز بين الطفل والراشد في التلقي المسرحي؟ وهل ثمة أساس سيكولوجي لهذا التمييز؟ وعن أي طفل نتحدث؟ وفي أي طور من أطوار النمو؟ الى غير ذلك من التساؤلات التي تنم عن أن عملية التلقي عند الأطفال تثير جملة من الصعوبات:

- تكمن الصعوبة الأولى في عدم إمكان ضبط شريحة التلقي، وذلك لأن الأطفال جمهور غير متجانس، وقد استقر في علم النفس تقسيم الطفولة إلى ثلاث مراحل، تجمع الأطفال في كل مرحلة منها اهتمامات متقاربة، ومن الصعب جدا، كما بينا ذلك سابقا، تقديم عرض لكل نمائية على حدة.

- صعوبة أخرى تكمن في أن مستوى الخطاب في المسرح يختلف كما وكيفا باختلاف طبيعة المتلقي، والخبرة المسرحية التي يمكن التوصل إليها في مسرح الطفل أي المضامين والدلالات التي يمكن استيعابها عبر آليات المسرح، تختلف عن الخبرة المسرحية المستقاة من مسرح يتمحور حول الكبار.

ولتفسير هذا الاختلاف لابد من الارتكاز على الكيفية التي كان ينظر بها إلى الطفل في كل من المدرستين التقليدية والحديثة في التربية.

المدرسة التقليدية تفرض على الطفل عمله وتجعل نشاطه الفكري مرتبطا بالإكراه، ويقوم أسلوب التواصل بين المعلم والمتعلم في ظل هذا الوضع، على وجود حاك يقوم بدور المعلم ومستمع يقوم بدور التلميذ، وهذا الأسلوب هو ما يطلق عليه «باولو فرايري» التعليم البنكي الذي يصبح فيه التعليم «ضربا من الإيداع ويتحول التلاميذ فيه إلى بنوك يقوم المعلمون فيها بدور المودعين».

فالمتعلم يصبح هنا مجرد مستقبل سلبي للمعلومات يملأ بها رأسه ويخزنها من دون وعي، «ولكن تبقى الحقيقة العارية وهي أن الذي خزن بالفعل ليست هي المعلومات وإنما هو عقل الإنسان الذي حُرم بهذا الأسلوب من فرص الإبداع والتطور». على هذا النحو

مسرحية (حاكم وعالم)

فإن التعليم البنكي يقوم على تأكيد الطبيعة التناقضية القائمة بين الطفل والراشد، والمعلم والمتعلم والتي يمكن تجسيدها عبر التقابلات التالية:

المعلم، يرسل، يعرف، يفكر، يتكلم، يختار البرامج والمحتوى

أما المتعلم: يتلقى، لايعرف، لايفكر، يستمع، يتأقلم مع هذا الاختيار

نستنتج أن المعلم يربك المعرفة ويتدخل فيها ويحول دون ممارسة التلاميذ لحرياتهم.

إن عقل الطفل ضمن هذا المنظور لا يكون موجودا، أو هو في أحسن تقدير موجود وجودا تشريحيا وليس وجودا وظيفيا، لأن الوجود الوظيفي للعقل رهين بأن يكون الفعل التربوي منطلقا من ذات الطفل وانشغالاته وليس مفروضا عليها من الخارج.

أما المدرسة الجديدة في التربية فإنها تتوجه، على العكس من ذلك، إلى النشاط التلقائي للطفل أي النشاط القائم على الحاجة والاهتمام الشخصي للطفل «لأن الحاجة والاهتمام هما ما يجعل من رد الفعل فعلا حقيقيا»

وفي هذا الإطار ترى التربية الجديدة- بالأخص كما تتجلى من خلال أبحاث جون بياجي. بأن البنيات الذهنية للطفل ليست كبنياتنا نحن، ومن ثم تحاول أن تقدم للأطفال من مختلف الأعمار مواد التعليم في أشكال قابلة للاستيعاب وفق البنيات المميزة لكل طور من أطوار نموهم.

إن المعطيات الجديدة لسيكولوجية الطفل هي التي جعلت نجاح أي وسيلة تربوية، وعلى رأسها مسرح الطفل، رهينا بمدى تلاؤمه مع اهتمامات الأطفال وانشغالاتهم وبمدى تلبيته لحاجاتهم، وتجاوبه مع دوافعهم الباطنية، وبالتالي مرتبطا بمدى قدرته على التأثير في الأطفال المشاهدين خلال العرض وبعده.

وهذا يعني أن دراسة جمهور الأطفال يجب أن تسبق العرض المسرحي وترافقه وتبقى بعده.

ضمن هذا السياق يحيل مصطلح جمالية التلقي على دراسة العناصر الفنية المكونة للعرض المسرحي في حياتها المتفاعلة مع المتلقي/ الطفل، كما يحيل على دراسة حالة التلقي عبر الذات المتفردة للمتفرج الصغير وكيفية إدراكها لتلك العناصر الفنية عبر حركية العرض المسرحي.

إذا كان الأمر كذلك فإن اهتمام سيكولوجية الطفل بمسرح الطفل، ينبغي أن يتجه أساسا إلى الميكانيزمات النفسية التي تصدر عن الطفل في محاولة فكه لرموز الخطاب المسرحي.

يبدأ الطفل في التعامل مع العرض المسرحي، انطلاقا من مجموعة من الميكانيزمات النفسية من بينها:

ميكانيزم اللعب

لقد ظلت التربية التقليدية تنظر الى اللعب كنشاط خال من أي مغزى وظيفي بل كنشاط مضر بالأطفال بالأخص حين يلهيهم عن إنجاز فروضهم، والسؤال الذي يمكن أن نواجه به هذه النظرة الساذجة هو: أي شيء هو أكثر تمييزا للطفولة من اللعب؟ فاللعب هو المدخل الوظيفي إلى عالم الطفولة، لأنه يشكل جزءا من النشاط الذاتي الذي يميز الأجهزة العضوية للإنسان حيال الوسط، فليس هناك من كيفية للتصرف أكثر تمييزا لنشاط الطفل من اللعب، إنه بمثابة مرآة تعكس الطريقة التي يتفاعل بها الأطفال مع موضوعات العالم المحيط، ويقوم اللعب كسلوك مميز للأطفال على التصرف بعفوية وعلى التقليد: «إن التصرف كما هو.. والتظاهر بـ ... والتخيل عبارات كثيرا ما تستعمل كمترادفات، وكثيرا ما ينظر إليها كمميزات أساسية للعب الأطفال» فإذا علمنا أن النزاع بين الحرية والطاعة هو صليب الطفولة أدركنا أن النشاط العفوي بامتياز وخارج قواعد السلوك التي يسنها الكبار هو اللعب، من هنا ينبغي التنبيه إلى أننا لا نستطيع أن نفهم دور اللعب إذا أهملنا عنصر المتعة فيه، وبالتالي عنصر الحرية، على اعتبار أن الأساس السيكولوجي للعب هو الإحساس بحرية الاختيار الذي يمنح الطفل الغبطة والفرح، فالطفل عندما يمارس نشاطه اللعبي بناء على قاعدة: «التصرف كما لو، والتظاهر بـ....، والتخيل، فإنه يتخلص من جميع القيود، ويحقق أقصى درجات الحرية لأنه حينئذ يضع العالم بكل ما فيه بين قوسين ويخضعه لرغباته فيقوم بعمليات يستبدل فيها بالواقع دالات أخرى، مضفيا على المكنسة والكرسي والدمية ملامح جديدة في كل مرة يلجأ إليها كطرف آخر في اللعب، أو يقوم بتقليد الأب والمعلم والنجار والشرطي، ومعلوم أن اللعب الخيالي الرمزي الذي من هذا القبيل هو الذي يتضمن المادة الأولية للعمليات الفنية.

ضمن هذا السياق يتم الربط بين اللعب الإيهامي عند الأطفال وصناعة اللعبة المسرحية، على اعتبار أن الطفل عندما يلعب يخضع لمجموعة من الآليات الشبيهة بآليات المسرح. فعالم اللعب هو عالم يقع بين الحقيقة والوهم، وعليه فإن الأمور تحدث فيه تماما كما تحدث في الحلم، فكما أننا أثناء الحلم نتملص من قيود الزمان والمكان ومن قوانين العقل والمنطق، ومن ضرورات الحياة العادية، بحيث نجد أنفسنا في زمان مختلف ومكان مختلف، فإننا أثناء اللعب أيضا لا نعير اهتماما للفروق الجوهرية الموجودة بين العالم المتخيل وعالم الحياة الواقعية. وما يحدث للطفل في أثناء ممارسة اللعب، يحدث في أثناء مشاهدة العرض المسرحي، فعملية التلقي هي الأخرى تتم في عالم مختلف لا يتضح فيه الفرق بين الواقع والخيال، عالم يخضع لأطر زمكانية ومنطقية مغايرة، وكما تحكم اللعب ثنائية انشطار الذات إلى الأنا والآخر، فإن حالة التلقي المسرحي هي تحقيق لهذا الانشطار، ففي كل لحظة من لحظات العرض المسرحي يكون الطفل هو أناه وهو الآخر أي الشخصية التي يعايشها فوق الركح.

وبقدر ما يتقدم الطفل في مراحل النمو ينشأ لديه نوع من التوهم الإرادي، فكما أن الطفل يعرف أثناء اللعب أن المكنسة ليست حصانا، وأن العصا لا تطلق النار، ولكنه لايريد أن يذكره أحد بذلك، فإن المتفرج أيضا في أثناء مشاهدة العرض المسرحي، يعلم جيدا أن ما يراه على الخشبة ليس حقيقيا، ولكنه مع ذلك لا يريد أن يذكره أحد بذلك. هذه العملية هي ما تدعوه أوبرسفيلد بالنفي dénégation، وهي عبارة عن «عملية نفسية ضرورية بالنسبة إلى المتفرج لكي يميز بين واقع الفرجة المسرحية والواقع اليومي الحقيقي».

فعلى الرغم من أن المسرح هو الفن الأكثر واقعية، إلا أنه يتحول وبفضل خاصية الواقعية هذه إلى مصدر للإيهام، بالنسبة إلى المتفرج حين يجد فيه معادلا لعالمه الخاص، وإن كان ذلك لا يمنعه مرة اخرى من أن يجرد ما يشاهده من صفة الواقعية.

إن المفهوم الذي ينطبق على اللعب ينطبق على المفهوم المتولد من مشاهدة عرض مسرحي، فالطفل كما الراشد يقول لنفسه: «أنا أعلم ولكن...» وحتى بالنسبة إلى الراشد فإن الطفل الكامن داخل كل واحد منا عامل مهم في عملية التلقي، فهذا البعد عن المألوف، وتلك التجربة المتخيلة لا يمكن أن يتحقق إلا من خلال اللعب، بل لابد من التأكيد على أن هذا الطفل الذي نحمله داخلنا ليس مهما في عملية التلقي فحسب، بل مهم حتى في عملية الإبداع في مسرح الطفل، لأن الراشد الذي فقد طفله أو أميره الصغير على حد تعبير saint Exepery لا يقدر على التواصل مع الأطفال، وقد يكون من نافلة القول التذكير بأن أفضل المؤلفين لكتب الأطفال كانوا مراقبين بارعين للطفولة، كما كانوا يمتلكون القدرة على رؤية العالم من خلال نظرة الطفل.

ميكانيزم الاندهاش

هو من أهم ميكانيزمات التلقي عند الأطفال، فكل شيء يبدأ عند الطفل بالدهشة. فعين الطفل عين عذراء، ترى المدهش في كل شيء والغرابة في كل موضوع، لا شيء بديهيا لدى الطفل، لا شيء قديما أو معروفا، وكما أن الدهشة هي أصل الفلسفة عند الفيلسوف، فإن الدهشة هي أصل التفرج عند الطفل، هي أصل المتعة والخبرة المسرحيتين، لذلك نجد عند الطفل ذلك الميل إلى التعامل مع الكون الحكائي للمسرحية انطلاقا مما يسميه بياجي بالإحيائية Ani-misme، وهي الاتجاه إلى إدراك الأشياء باعتبارها حية ولها نيات، كما هو بالنسبة إلى السفينة التي تشعر بثقل الركاب مثلا.

ولهذه الوسيلة فعالية كبيرة في المسرحيات التي تهدف إلى تعريف الطفل بظواهر الطبيعة، وخصائص الأشياء، كما هو الأمر في مسرحية الطائر الأزرق لـ «موريس مترلتك» و«الأمير الصغير» لـ «saint Exepery» فلا شيء يثير الطفل ويدهشه ويستولي على انتباهه، أكثر من رؤية شجرة تتكلم أو صخرة أو جبل...

تضاف إلى هذه النزعة أنسنة الحيوان، حيث يعجب الطفل من رؤية الحيوانات تنطق وتقوم بأفعال إنسانية، كما هي الحال في «كليلة ودمنة» وضمن خانة الاندهاش دائما، لا ينبغي أن ننسى الفعل الخارق كأمر غير عادي يثير الطفل ويشده إليه، وعبره يمكن للمبدع أن يوصل ما يريده من مثل إنسانية ومبادئ تربوية وأحاسيس جمالية: فالسحرة والجان والعمالقة والأقزام، والفانوس السحري، وطاقية الإخفاء وغيرها، هي قنوات تبليغ أثبتت نجاعتها في الوصول إلى قلب الطفل، لأنها ومهما كانت الأشكال التي تظهر بها في العرض المسرحي، فإنها تظل محافظة على تلك الخاصية الفذة التي هي الإثارة.

وبناء على الدور الذي يلعبه الاندهاش في إقبال الطفل على الأعمال المسرحية، ينبغي توظيف هذا

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

الميكانيزم في إخصاب عملية التلقي، ليس على المستوى السردي أو الدرامي أيضا، بل على المستوى البصري السينوغرافي أيضا، لأن التلقي البصري عند الطفل يحتل موقعا أساسيا في عملية التلقي بوجه عام، ويقرر علماء النفس أن حاسة البصر تصبح تبعا لتطور الطفل ونموه، الحاسة الأولى التي يعتمدها لاكتساب المعرفة ومراكمة الخبرات والتجارب. فالعين هي نافذة الطفل على العالم الخارجي، كما أنها القناة التي يرتبط عبرها هذا الخارج بالعالم الداخلي للطفل، عالم العواطف والأحاسيس، والطفل خلال مشاهدته للعرض المسرحي لايستفيد المتعة والدلالة من خلال الملفوظ فقط، بل من خلال الرموز والعلامات غير اللغوية أيضا، لأنه كما يقول فوكو: «هناك أشياء أخرى في العالم تتكلم، فقد تكون الطبيعة والبحر وحفيف الأشجار، والأوجه والأقنعة والسكاكين، قد تكون هذه الأشياء كلها تتكلم، ولعل هناك لغة تتخذ صورة غير لفظية».

إن اندهاش الطفل على المستوى البصري قد يشرع في ممارسة تأثيره انطلاقا من ملصق المسرحية الذي هو وسيلة استهواء بصرية تستفز خيال الطفل وعيونه وتشد انتباهه نحو الاستعارات الفنية الذكية المفعمة بالإيحاء، والتي تعد فضول الطفل بأحسن العوالم الممكنة فاتحة أمامه آفاقا شاسعة من التوقع والانتظار.

على هذا الأساس ينبغي أن يولي المهتمون بمسرح الطفل عناية بالغة للملصق المسرحي وأن يزودوه بالمعلومات المرئية الأساسية وأن يوجهوه عبر اللون البهيج والرمز الشفاف إلى تلمس أهم الانطباعات الجمالية، فالملصق يلعب على هذا المستوى الدور نفسه الذي يلعبه العنوان على مستوى الكتابة، فكما أن العنوان هو استعارة للنص عن طريق الاختزال إلى أقصى الحدود، وكما أنه أداة وصل وتعديل للقراءة وذلك بالقدر الذي يحاول فيه الإيحاء، بأجواء عالم الأثر، فإن الملصق أيضا هو أداة وصل وتوجيه للفرجة، فهو تدشين للعرض الذي يدل عليه، وتتجلى أهمية الملصق على المستوى الفني في أنه إذ يدشن معنى العرض، فإنه لا يشبع هذا المعنى، بل يتركه معلقا ينتظر اكتماله في التحقق المادي لهذا العرض، عاملا بذلك على جعل أفق التوقع والانتظار من أبرز عوامل الجذب والتشويق، ومقدما بذلك المعادل الموضوعي للتساؤل المميز للفضول الطفولي: «ثم ماذا؟!».

إن الملصق بهذا المعنى هو صورة للإغراء والإثارة والمراودة image de seduction et de drague إنه يراود الطفل عن نفسه، وذلك عبر جدلية الخفاء والتجلي، فالملصق الناجح أشبه ما يكون باللثام الشفاف الذي يوضع على الوجه بنية الإخفاء، ولكنه لا يزيد الوجه إلا روعة وفتنة، وبهذا الشكل يعمل على إثارة فضول الطفل واستهوائه لمعرفة ما يخفيه من عوالم ممكنة. فالملصق هو أول عنصر من العرض المسرحي يدخل في حوار بصري مع الطفل، وهذا الأمر هو الذي يحتم عليه أن يوحي للطفل بأفق انتظار يتلاءم مع حاجاته واهتماماته النفسية...

وما قلناه عن الملصق كعنصر بصري يثير دهشة الطفل ويدعوه إلى الإقبال على العرض المسرحي، يمكن أن نقوله عن العناصر البصرية الأخرى، وعلى رأسها الألوان الزاهية. فالألوان سواء ارتبطت بالديكور أو الملابس أو الإضاءة فإنها تمثل عنصرا مهما من عناصر جذب الأطفال إلى ما يقدم لهم على خشبة المسرح لأن جمال الأشياء عند الأطفال يقاس بمقدار توفرها على الألوان الزاهية، وفي ذلك يقول ونفرد وارد في كتابه «مسرح الأطفال»: «إن الجمال ينبغي أن يتوافر في مناظر مسرح الطفل، والجمال الروحي في قصص الأطفال يعبر عنه عادة بالجمال الظاهري».

ميكانيزم التقمص

يرى فرويد أن من أطرف ميكانيزمات الدفاع، التي نواجه بها الضغط الداخلي الذي تمارسه القوى اللا شعورية والرغبات المكبوتة على شخصيتنا، ما يسمى بالتقمص، والذي هو طريقة نحاول بها إخماد الإحباطات وإطلاق العنان لألوان الضغط الداخلي. والتقمص هو عملية سيكولوجية يتمثل بها الفرد مظهرا أو خاصية أو صفة الآخر، ويتغير كليا أو جزئيا تبعا لنموذج هذا الأخير.

وعندما يتعلق الأمر بالمسرح يمكن تعريف التقمص بأنه تطور التوهم المتولد في ذهن وخيال المتفرج الذي تتولد لديه الرغبة في التشبه بشخص آخر أو بالممثل الذي يجسد شخصية معينة.

ويصبح التقمص، ضمن هذا الإطار، كأنه حلم يقظة يتيح للطفل والراشد، على حد سواء، في أثناء عملية التلقي أن يعيش أحلامه وهواجسه وأن يتطهر مما يخجل أن يقوله أو يفعله في الواقع، وتكون هذه اللحظة هي لحظة المتعة بلا خجل، ذلك انه لا رقابة على الخيال وليس هناك من ينهره على ما يقوله أو يفعله، ما دام الممثل على خشبة المسرح هو الذي يأتي بهذه الأفعال ويفكر بهذه الطريقة. فخلال تقمص الطفل لشخصية البطل واندماجه به يكون أكثر قابلية لأن يتبنى الانفعالات نفسها وأشكال التعبير عنها نفسها.

فالتقمص هو الذي يتسرب عبره الانفعال الحبيس، ولهذا يعتبر جوهريا بالنسبة إلى التأثير العاطفي في الطفل المتلقي، فإذا وجدنا أن مسرحية استولت على مشاعر الأطفال، فذلك لأن الانفعال الذي تبثه هو انفعال هؤلاء الأطفال أنفسهم، فإذا حزن الأطفال فإنهم لايحزنون على البطل بل يحزنون على أنفسهم، وحين يضحكون لا يفعلون ذلك لأن توتر البطل قد زال بل لأن توترهم هم هو الذي اختفى.

ومعنى هذا أن الأعمال الناجحة التي تستهوي جمهورا عريضا من الأطفال هي تلك التي تعكس بطريقة ما الصراع اللاشعوري الذي يعانيه الأطفال، وترجع أشكال التوتر التي يعانيها الأطفال ويحاولون خفضها عبر الأعمال الفنية، إلى مجموعة من الهواجس من بينها المحرمات وهاجس الأمن وهاجس القدرة الشاملة.

هاجس المحرمات

مع أولى خطوات الوجود للطفل تبدأ سلسلة من التحريمات والممنوعات، لا صراخ، لا لعب، لا صخب، إلى درجة تصبح معها كلمة «لا» هي اللازمة الرئيسية التي تتردد في آذان الأطفال في سنوات نموهم الأولى، فهناك دائما أعمال محظورة، وحدود لا ينبغي تجاوزها، وعلى هذا النحو تتراكم الإحباطات الواقعية والانفعالات الحبيسة والرغبات المكبوتة مشكلة في مجموعها قوى اللاشعور، وقد بين فرويد بهذا الصدد أن احباط الرغبة لا يؤدي إلى موتها «المكبوت لا يموت» كل ما هناك أنها تنزوي في منطقة «الهو» المظلمة وتبقى هناك متربصة تتحين الفرصة للظهور قصد التحقق والإشباع، فإن لم يكن ذلك مباشرة، فعلى الأقل بطرق غير مباشرة، كما يحدث في فلتات اللسان وفي النكتة، وفي أحلام اليقظة وأحلام المنام، وغيرها من قنوات التنفيس اللاشعورية التي تهدف إلى التخفيف من الضغط الذي يسببه تراكم الإحباطات والانفعالات الحبيسة.

إن هذه القنوات وغيرها تترجم مواجهة الطفل لهاجس المحرمات، وذلك على اعتبار أن كثرة النواهي والممنوعات التي يتعرض لها الطفل تواجه من طرفه بالسخط والرغبة في اختراق المحظور والتملص من القواعد، إنه مبدأ اللذة إذن في مجابهته لمبدأ الواقع وفي تمرده على الأنا الأعلى، «أليس كل محرم مرغوب فيه؟!».

ضمن هذا الإطار يمكن اللجوء إلى وسيلة طريفة من أجل خفض حدة التوتر المترتب على إلحاح المكبوتات، ألا وهي التوهم الناتج عن الفرجة المسرحية، الشيء الذي يجعل هاجس المحرمات يقوم بدور أساسي في عملية التلقي الفني، لأنه ما دام يقبع في داخل كل طفل «ذلك الشيطان القلق» الذي يريد أن يتسلق الجدران والأشجار والأسوار، ويفعل كل ما يحلو له من دون أدنى رادع، فإننا عادة ما نجد الأطفال يتعرفون على أنفسهم في الشخصيات القصصية المتمردة، فيغدو هذا التعرف هو القناة النموذجية التي يتسرب عبرها الانفعال الحبيس، فالقصص والمسرحيات التي تقدم مثل هذه الشخصيات تتيح للطفل متعة التمرد على المجتمع وانتهاك القواعد، إننا هنا أمام عملية تحويل يحبط فيها الطفل الإحباط نفسه الذي تعرض له. ومن الواضح أن هذه الطريقة هي امتداد لطرائق الطفل في التكيف، وهي الطرائق التي يحاول عبرها الطفل تحقيق المصالحة مع عالم يضيق عليه الخناق بما فيه من محرمات.

إذا كان الطفل يقبل على هذا النوع من القصص ويتقمص شخصياتها فذلك لأن اللاشعور يقنعه عبر آلية التوهم بأن هذه القصة هي قصته هو ، الشيء الذي يجعل الطفل يشعر بالانتصار كلما وقعت الشخصية المتقمصة في المحظور، ولهذا يستحسن أن يكون أبطال هذه القصص من الحيوانات، لأن ذلك يمكن الطفل من التماهي مع الشخصيات المتمردة من دون الوقوع في الحرج أو الشعور بالذنب، على اعتبار أن القط مثلا له الحق في نوع معين من الانحراف الأخلاقي، وعندما يتماهى به الطفل فإنه يكتسب ذلك الانحراف من دون الوقوع في الحرج.

ومع ذلك فنظرا لكون هذه الشخصيات لا تحظى باستحسان الأنا الأعلى ومبدأ الواقع، فإن الطفل يشعر بالذنب كلما اقتربت القصة من النهاية، وعليه لا ينبغي لهذه القصص أو المسرحيات أن تنتهي بسلسلة المخالفات والخروقات وإلا بقي الطفل شاعرا بالذنب، لأن القصة والحالة هذه لن تكون غير تمجيد للفساد، لهذا على القصة أن تقدم لنا وجها معاكسا يتماهى به الطفل، أي شخصية أخرى إيجابية، أو تحول الشخصية الأولى من السلبية إلى الإيجابية وذلك حتى تمنح القصة للطفل من جهة متعة انتهاك القواعد، ومن جهة أخرى متعة إخماد التمرد والحظوة باستحسان المجتمع.

وعلى هذا النحو يتفاعل الشعور مع اللاشعور، ويصبح التوهم بمنزلة حلم يقظة، يتيح للطفل في أثناء الفرجة المسرحية أن يفصح عن كافة انفعالاته وهواجسه من دون خوف، الشيء الذي يجعل هذه اللحظة هي لحظة المتعة بلا خجل ما دام الذي يصدر عنه السلوك القابل للإدانة، ليس هو الطفل، بل هو الحيوان الذي أسندت إليه البطولة في القصة، أو الممثل الذي يؤدي الدور على خشبة المسرح.

هاجس القدرة الشاملة

يحيل مفهوم القدرة الشاملة على إمكان القدرة على فعل كل شيء والحصول على كل مبتغى والوصول إلى كل الغايات، ويرى علماء النفس أن الطفل قبل الولادة أي في أثناء مرحلة الحمل يكون في ظل حالة شبيهة بحالة القدرة الشاملة، لأن كل حاجاته حينئذ يتحقق لها الإشباع بطريقة آلية.

ولكن هذا الشعور بالقدرة الشاملة سرعان ما يتبدد بعد الولادة، بالأخص عندما يصبح الطفل على وعي بالعالم المحيط، وعندما يدرك أن هذا العالم مليء بالعراقيل والعقبات التي تحول دون تحقيقه كل ما يصبو إليه. وهذا الشعور بالعجز أمام صعوبات الحياة وإحباطاتها يؤدي بالطفل إلى تقمص الشخصيات التي يعتقد أنها تتحدى العجز وتذلل كل الصعوبات وتمتلك القدرة الشاملة بدءا من الأب إلى «السوبرمان»، وهذا الأمر هوالذي يفسر البحث الدائم للطفل عن الأبطال والزعماء وذلك حتى يلقي عليهم عبء عجزه وضعفه.

إننا هنا أمام حالة شبيهة إلى حد بعيد بآلية «التظاهر بـ... والتصرف كما لو...» التي نجدها في اللعب الإيهامي، فهنا أيضا يقيم الطفل مع العرض المسرحي علاقة مزدوجة، واقعية وخيالية في آن واحد، وهنا أيضا يقوم الطفل بتعليق الواقع مع ما يعنيه ذلك من فقدان الأنا الواقعي، والقبول المؤقت بأنا خيالي هو البطل صاحب القوى الخارقة، وبهذه الطريقة يمتلك الطفل في أثناء عملية التلقي شعورا خاصا بالقدرة الشاملة قد يكون من التأثير والحدة بحيث يستمر مع الطفل حتى بعد انقضاء العرض، فالأمر هنا يتعلق إذن بعملية تحويل العالم بمقتضى الرغبات، يقوم فيها الطفل باستخدام أشياء ومواقف من العالم الحقيقي لخلق عالم خاص به، يستطيع فيه تكرار التجارب السارة عندما يريد، ويمكنه ترتيب الأحداث وتغييرها حسب رغبته، فالطفل يريد أن يكون كبيرا ومقتدرا، وأن يتشبه بالكبار، وهذا الأمر ممكن عبر آليتين، آلية اللعب الإيهامي، حيث يمكن للطفل أن يدخل في جلد شخص آخر، وآلية التماهي بوساطة التلقي الفني حيث يمكن للطفل أن يتعرف على ذاته في الشخصيات التي تستجيب لطموحاته وانشغالاته، فإذا عوقب الطفل أو تعرض للأذى ممن يفوقونه قدرة وقوة، نجده يتمنى على الفور أن يكون «سوبرمان» أو «كرانديزر»، إنها ايديولوجية القوة الكبرى والقدرة الشاملة، التي تساعد الطفل على تحمل الشعور بالضعف الذي يلازمه يوميا، وليس هناك ما هو أكثر نجاعة من هذا الهاجس لجعل الطفل يتتبع العرض المسرحي ويحقق عبره المتعة والفائدة.

هاجس الأمن

من المعلوم أن كل الناس يسيطر عليهم هاجس الحاجة إلى الأمن، ويرجع هذا الشعور إلى العلاقة المبكرة بسلطة الأنا الأعلى التي كنا نعانيها في عهد الطفولة باعتبارها تهديدا لهذا الأمن. والانفعالات المكبوتة المتولدة عن هذا الهاجس غالبا ما تؤدي إلى توترات نفسية.

إن متطلبات الأنا الأعلى يراد منها في الأصل أن تشكل نظاما أو قواعد للسلوك، هذه القواعد التي تشكل في مجملها مبدأ الواقع المرصود أساسا لمجابهة وردع الاندفاع الأعمى لغرائز الهو، وانفعالاته المكبوتة، إلا أن الأنا يعيش هذه المتطلبات باعتبارها تهديدا لأمنه واستقراره، ويكون هذا الأمر مصدرا لضروب من القلق والتوتر التي يعانيها الفرد، «وحتى حين يبدو أن ضروب القلق المستجدة التي نعانيها، تتجاوز الأسباب الظاهرة فذلك لأن هناك مصدرا خفيا يقوم بإمدادها بالتيار» ألا وهو التوترات القديمة.

وكما يتولد التوهم من هاجس المحرمات وهاجس القدرة الشاملة، فإنه يتولد أيضا من هذه الانفعالات الحبيسة المرتبطة بهاجس الأمان المعرض للتهديد، فإذا كان الصغار يجدون المتعة في التماهي بشخصية سندريلا، فذلك لأن هذه الفتاة المحاصرة بالتهديدات تتوفق دائما في الخلاص من جميع المكائد المنصوبة لها من طرف زوجة أبيها وشقيقاتها، والمخلص هو الخيال الذي منحها إزاء هذا كله مصدرا خفيا للقوة، هو ذلك المتمثل في الجنية التي تبنتها وتكفلت بحمايتها والحفاظ على أمنها وطمأنينتها، فالحواجز التي ينصبها الأنا الأعلى في وجه الرغبة سرعان ما يجرفها الخيال فاسحا بذلك المجال لتسرب الانفعالات الحبيسة. وعلى هذا النحو يمكن لهاجس الأمان أن يشكل حافزا مهما للتلقي الفني في مجال مسرح الطفل، لأن البحث اللاشعوري عن الأمان يمكن تلمسه في عدة عناصر فرجوية، فكما يمكن أن يتجلى في اندماج الطفل بمتخيل حكاية معينة كحكاية سندريلا أو الأمير الصغير أو ذات الرداء الأحمر أو مصباح علاء الدين وغيرها، يمكن أن يتجلى أيضا وربما بدرجة أكبر، من خلال مواقف الفكاهة والضحك، ويشكل الضحك على هذا المستوى بلسما لإحباطات الطفولة ومتنفسا فسيحا لتسرب الانفعالات الحبيسة، بحيث يمكن اعتباره إحباطا للإحباط، إذ يخبرنا الملاحظون لعالم الطفولة بأنه ليس هناك وسيلة أنجع من الضحك لخفض التوتر النفسي عند الأطفال، وهذا ما لاحظه فرويد حينما قال إن «المواقف الفكاهية، مثلها في ذلك كمثل حالة اللهو واللعب، تقوم دائما على مبدأ اللذة، وتكاد تخلو من كل أثر من آثار الواقع الجدي». ولعل اللذة الكبرى التي يجدها الطفل في الضحك، إنما ترجع إلى الشعور بالتحرر من الواقع بما فيه من تبعات وأعباء ◆

http://Archivebeta.Sakhrit.com

إذا فتشنا، في كتبنا التراثية ولم نجد علاجا لبعض أدوائنا العربية المستوطنة، فلا بد لنا من الاستلاف والاستيراد عن طريق الترجمة ما يسد ذلك النقص، وتلك بديهة. سيكون، أو لا بد من أن يكون من بين ما نستورد، في أقل احتمال، مسرحية «مكبث» ومسرحية «ابن المستر ونزلو» لترنس راتيكان.

«مكبث» بالإضافة إلى شعريتها المحكمة الصناعة وهي قصيدة ممسرحة من أعلى طراز، وبالإضافة إلى قممها النفسية المدوخة، فإنها تنفر قارئها من كل دم وقتل، وخلاصتها: «الدم يورث الدم» ولا ينقطع إلا بقطع النسل بالجملة.

أما «ابن المستر ونزلو» فهي على الضد من «مكبث» تخلو من أي شعرية ومن أي صور ومن أي بلاغة ومن أي تفجرات قصوانية: عاطفية أو نفسية، ومن هنا فرادتها. كلتاهما دواء، وكلتاهما دواء مختلف وفعال.

د. صلاح نيازي - لندن

«ابن المستر ونزلو» مسرحية لكل العصور

قد يتعب المرء في العثور على شبيه ولو من بعيد، لموضوع مسرحية «ابن المستر ونزلو» في الآداب العالمية. ربما ما من عمل أدبي اهتم بإحقاق الحق عن طريق القانون من قبل، اهتمام هذه الرواية به.

يظن سياسيو المدن ومحررو صحف العواصم، أن العلة أو العلل في مجتمعاتنا، إنما هي ناجمة أساسا عن غياب الديموقراطية والتعددية، ولكن أكثر الأحزاب ديموقراطية، وأكثرها إيمانا بالتعددية، لا يمكن لها أن تتوفق، ما لم يسبقها بناء قاعدة قانونية مأمونة. في هذه المسرحية برهان أكيد على أن الديموقراطية رغم عراقتها في بريطانيا منذ الـMAGNA CARTA، التي أجبر فيه ما يدعى النبلاء الإنجليز، الملك جون على إقرارها عام ١٢١٥، لم تستطع حل مشكلة ابن المستر ونزلو، لولا القانون.

يبدو أن ما يعانيه الفرد العربي، في تفاصيل حياته اليومية، هو عدم النظام والقانون بالدرجة الأولى. بكلمات أخرى إن الفرد العربي ضحية المخالفات والتجاوزات والانتهاكات. فتعامله اليومي مع السلطة أو مع الأفراد الآخرين مرهون فقط بما يضمنه الدستور للمواطن من حقوق، وما يفرضه عليه من واجبات.

على هذه المعادلة التي تبدو غاية في البساطة إلى درجة السذاجة، يُبنى المجتمع المتحضر، وشعاره النفيس: «القانون فوق الجميع».

خلاصة مسرحية «ابن المستر ونزلو» يمكن استقطارها ببضعة أسطر، فهذا الابن الذي لم يتعد الثالثة عشرة من عمره طالب في الكلية البحرية البريطانية. أتهم بسرقة حوالة بريدية فطرد. وحين استجوبه والده المتقاعد المستر ونزلو آمن، غريزيا بأن ابنه بريء مما نسب إليه من تهمة، عندها جند له أشهر المحامين للدفاع عنه مما كلفه ما لا فوق طاقته، وفي أثناء ذلك أخذت صحة الأب في التدهور، بشكل مفجع.

لكن من أين استقى راتيكان فكرة المسرحية؟ لماذا أثارته؟ وما علاقتها بحياته الشخصية؟

المعروف أن قضية قانونية استند إليها راتيكان كانت قد وقعت فعلا عام ١٩٠٨، وفيها يطرد صبي عمره ثلاثة عشر عاما من الكلية البحرية بتهمة سرقة حوالة بريدية. ومما جلب انتباه راتيكان أكثر إلى هذه القضية، مقال كتبه ناقد أميركي يدعى الكساندر وولكوت بعنوان: «القانون في سيرورة العمل».

في هذا المقال يفصّل الناقد حيثيات قضية الصبي «جورج آرشر - شي»، وهي أقرب ما تكون إلى الحيثيات التي صورها راتيكان في مسرحية «ابن المستر ونزلو»، إلا أن راتيكان لم يلتزم كلية بالشخوص ولا بالوقائع الحقيقية، بالإضافة إلى ذلك أضاف شخوصا آخرين رمزوا لكل شرائح المجتمع تقريبا. هكذا أخذت أبعادا أوسع وأشمل من مجرد كونها قضية قانونية محدودة في ظروف معينة. يقول راتيكان:

«أردت أن أخلق العقدة، ولم أرد مجرد إعادة خلقها. العقدة استلفت من الواقع، لكن شعرت إذا ما استلفت الشخصيات من الواقع أيضا، بأن المسرحية برمتها ستكون بلا شك ميتة...».

يقول جيفري فانسل WAN-SELL في كتابه TERENACE RATTIGAN - A Biography «إن كفاح الأب من أجل إحقاق الحق أو دع Let Right Be Done) العدالة تأخذ مجراها، هي التي خلقت الدراما في ذهن راتيكان. وكما هو الأمر معه دائما فإن الشخوص، لا التفاصيل الدقيقة للقضية، هم الذين انسحر بهم».

ينقل فانسل عن راتيكان قوله:

«وجدت أن بإمكاني أن أكتب مسرحيتي في حالة واحدة، وذلك بالسماح لشخوصي أن يكتبوا قصصتهم هم». لا ريب إن قدرة راتيكان الفائقة على رسم الشخصيات وقدرته الأكثر تفوقا على الحوار المسرحي المتقن تجعلانه في مصاف أفضل المسرحيين البريطانيين (سنبحث هاتين الميزتين لاحقا).

لقد ألح على راتيكان أحد أصدقائه أن يكتب نصا مسرحيا عن العدالة الانجليزية ليخرجه زميل ثالث لهما يلقب بـ Puffin، شريطا سينمائيا. وكان صدر في ذلك الوقت جديد عن محاكمة «ارتشر - شي». بيد أن من يقرأ مسرحية «ابن المستر ونزلو» يدرك أن مؤلفها راتيكان، إنما كان يغرف من معين شخصي، وأن هناك وشائج خفية بينه وبين شخوص المسرحية.

ما هذه الوشائج؟ ولماذا انشد راتيكان هذا الانشداد المسحور إلى علاقة الأب والابن؟ لابد إذن من تلمس بعض من سيرته. درس ترنس راتيكان (١٩١١ - ١٩٧٧)، في «هارو» وفي جامعة اكسفورد. حقق أكبر نجاح له عام ١٩٣٦ بمسرحية «فرنسيون بلا دموع»، ومنذ ذلك التاريخ، أصبح مشهورا عالميا لما تمتعت به مسرحياته من خيال واسع، وفهم سيكولوجي عميق.

لكن ما يهمنا أكثر هنا، لبناته الأولى وكيف تشكلت.

كان لترنس شقيق يكبره اسمه براين. تلازما بالضرورة، ذلك أن والدهما كان ديبلوماسيا وكان عليه أن يتنقل من عاصمة إلى أخرى مع والدتهما. يقول جيفري فانسل «لم يقض ترنس وشقيقه براين أكثر من بضعة أشهر مع الأب طيلة حياتهما، وأكثر من ذلك قليلا مع أمهما. كان الأبوان في الغالب غريبين عليهما، فعاشا في عالم منعزل في كنف جدتهما الصارمة النظام، وما من حنان. الجدة لم تكن تؤمن بتدليل الأطفال إنما بالعصا. هذا الافتقار إلى الحب والحنان، إضافة إلى العزلة، علّما الطفلين أنه يجب عليهما ألا يفشيا أسرارهما خشية قصاص شديد. كان على الطفل أن يملأ هذا الفراغ بالخيال، خياله هو».

أبسبب الخشية من «القصاص الشديد» امتلأت مسرحياته ولا سيما «ابن المستر ونزلو» بالتلميح لا بالتصريح؟ قال الناقد جون LAHR «مجّد راتيكان، المشاعر وليس الجيشان». وقال راتيكان نفسه: «الإضمار لا الإفصاح هو ما يعطي المشهد المسرحي الحياة»، وقال أيضا: «من أكثر المسائل جوهرية في حرفة الكتابة المسرحية هو: ما الذي تجعل ممثليك لا يقولونه، وبأي طريقة تجعلهم لا يقولونه».

مثلا جاء الحوار التالي في مسرحيته الأخرى «في مديح الحب» بين الأم لندا وابنها جوي:

- «لندا: ... الاستقامة بين الناس الذين يحبون بعضهم بعضا، أو دعنا نقول الذين يجب أن يحب بعضهم بعضا، شيء لا يهم إلا قليلا في الحياة.

- جوي: (مستشاطا) علينا أن نتظاهر، أهذا ما تعنينه؟

- لندا: تظاهر إلى أبعد حد».

يقول فانسل: «وهذا ما فعله راتيكان طيلة حياته. فلحماية نفسه، خلق القناع الذي أصبح سجنه في نهاية المطاف...». ذكرنا: كان على الطفل ترنس راتيكان أن يملأ الفراغ الذي عاناه في كنف جدته بالخيال، خياله هو.

كان عمر ترنس راتيكان ثماني سنوات حينما أخبر والديه: «أنه قرر أن يصبح كاتبا مسرحيا» وفي سن الحادية عشرة كان، كما يقول هو نفسه: «من رواد المسرح المداومين الثابتين».

عثر ترنس راتيكان، في تلك السن المبكرة على ضالته، أو لا ريب، على الحلقة المفقودة في حياته، سواء في ارتياد المسرح أو في الكتابة فيه. ولم يواز حبه للمسرح، إلا حبه للعبة الكركيت، لاعبا وعاشقا متابعا. وجد راتيكان تشابهات غريبة بين المسرح ولعبة الكركيت مما انعكس بوضوح على مسرحية «ابن المستر ونزلو».

قد يكون من المفيد أن نقتبس بعض المقتطفات من مقابلة أجرتها معه الإذاعة البريطانية، ومنها نستدل على ما كان ينشده راتيكان في الكتابة المسرحية:

- «إذن ما الذي أقوله عن أكبر هزة مرت بي إلى هذا اليوم؟ حسن، أظن أن جوابي عن ذلك سيكون شبيها بجواب أي شخص آخر - أعني المرة الأولى التي ذهبت فيها إلى المسرح. كان عمري سبع سنوات، والمسرحية التي رأيتها سندريللا...

- وما الذي أثارك في المسرحية؟

- حسن، أولا إنها روت قصة... وقصة جيدة أيضا... ثم إنها روتها بوضوح وبساطة، إلى درجة أن أغبى

"كان عمر ترنس ثماني سنوات حينما أخبر والديه أنه قرر أن يصبح كاتبا مسرحيا"

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

النظارة - ومن المحتمل أنني كنت ذلك الغبي - تمكن من فهمها بسهولة... إنها تدور حول أناس وليس حول أشياء، أكثر من ذلك، حول أناس اهتم بهم. كان مهما بالنسبة إلي كأحد أفراد النظارة، أن أرى أن سندريللا كان يجب أن تذهب إلى حفلة الرقص وتتزوج الأمير، مثل أهمية ما رأيته بعد سنين، من نجاح هاملت في الثأر لوالده.

- لماذا مهمة؟

- أظنها مهمة في كلتا الحالتين لأن الشخصية استحوذت تماما على خيال النظارة وخيالي من ضمنهم، إلى درجة ما من شيء غير حي، مثل فكرة أو ثيمة أو حكمة بقادرة على الاستحواذ نفسه... ما زلت أذكر أنني صدقت بشكل مطلق كل شيء شاهدته في المسرح، وما تصديق ما يجري على خشبة المسرح إلا قوام المسرح، لقد اعتقدت أن سندريللا ذهبت فعلا إلى حفلة الرقص تلك لماذا؟ لأنني جعلت أصدق... وما المسرح - رغم كل ما قيل - إلا فن التصديق...».

يبدو أن الكتاب المرموقين ينطلقون من تنظيرات صغيرة متواضعة، وتأخذ طابع التجارب الشخصية وكأنهم لا يريدون أن يلزموا بها أحدا. وراتيكان، بأي معيار،كاتب مرموق، ومسرحيته: «ابن المستر ونزلو» قطعة فنية وتربوية معا. ذكرنا أن راتيكان استقى فكرة مسرحيته - موضوع البحث - من محاكمة وقعت فعلا، بيد أنه أغناها بما أضاف إليها من شخوص ومواقف، بحيث باتت تضم مختلف شرائح المجتمع، ومعها تعددت اللغات التي تتكلم بها كل شريحة.

هنا تظهر موهبة راتيكان الحقة: في الحوار المسرحي ورسم الشخصيات. لكن قبل ذلك، قد يكون من المفيد إعطاء بعض المعلومات عن الموحيات الفنية التي استلهمها راتيكان من غيره، وعن الظروف السياسية والاجتماعية العالمية التي زامنت وقائع القضية القانونية. فجسامة تلك الظروف التي ربما توقف عليها مصير بريطانيا، تجعل مجمل القضية القضائية تبدو أكثر صغرا وأقل أهمية بالمقارنة، ومن هنا تأتي أهميتها الحقيقية. فالعدالة لا تتجزأ، ولا تؤجل، مهما كانت الظروف والملابسات، ومهما كانت ضخامة الأحداث المحدقة بالبلد، أي لا بد من إقامة العدل، وما عدا ذلك فكل تبرير لتأجيله غير مقبول.

مسرحية «فائدة الشك» سنة ١٨٩٥ للكاتب المسرحي السير آرثر بنيرو ١٨٥٥ - ١٩٣٤، حيث ثمة امرأة تنتظر مع عائلتها سماع نتيجة عريضة طلاق. وهناك مثال آخر قد يكون أكثر إقناعا، واقتداء راتيكان، وهو «دفاع المسز دينز» للكاتب المسرحي الانجليزي هنري آرثر جونز (١٨٥١ - ١٩٢٩). تحاول المسز دينز في هذه المسرحية إخفاء ما كان لها في يوم ما من علاقة غير شرعية برجل متزوج، في الفصل الثالث يجابهها السير دانيال كارتيرت، وهو محام ذو صيت مخيف في الاستجواب. كان يؤمن بأن سر الجريمة قد يكشف بـ «نظرة، باشارة، بكلمة، ومنها يمكن النفاذ إلى روح الحقيقة لدى الرجل أو المرأة» ربما كان استجواب هذا المحامي لمسز دينز قد منح راتيكان نموذجا للاستجواب العاصف الذي قام به روبرت مورتن في مسرحية «ابن ونزلو» للصبي الصغير «روني» في نهاية الفصل الثاني.

ببراعة، ولإظهار أهمية العدالة «الصغيرة» استند راتيكان إلى حوادث عام ١٩١١ في أوروبا، وكانت حوادث خطيرة بأي معيار. فمن ناحية، هناك الاضطرابات في دول البلقان، ومن ناحية أخرى كان التنافس على أشده بين الدول الاوروبية لبناء الأساطيل البحرية.

أما على الصعيد الداخلي، فقد شهد ذلك العام وما قبله تحولات خطيرة، أو كما يقول دان رابيللاتو: «كان وقت المحاكمة مفترق طرق، حيث تجسدت عدة نقاشات عن البحرية والديموقراطية والتمثيل البرلماني. بالإضافة إلى ذلك فقد كانت الحملة من أجل إعطاء المرأة حق التصويت، على عتبة أشد فترات اهتياجها ضراوة».

كانت حكومة الأحرار Librals التي انتخبت عام ١٩٠٦ بشعبية كبيرة، غير مستقرة. فمن ناحية، كانت نقابات عمال البحارة والسكك والموانئ قد أعلنوا إضرابا عاما عام ١٩١١ مطالبين بأجور أعلى وشروط عمل أفضل، ولكن الأخطر من ذلك، هو أن حزب الأحرار الحاكم آنذاك، أخذ يضيق على حرية الفرد لحساب الدولة.

أمام تلك الحيثيات، يبدو كأن الادميرالية البحرية لا وقت لها للنظر في تلك القضية القضائية الفردية، ولهذا السبب بالذات، يكون الاهتمام بها أعمق تأثيرا، لأنها تخاطب ضمير الأفراد كل على حدة.

يصف راتيكان مسرحيته «ابن المستر ونزلو» بأنها: «مسرحية جادة». وقد يكون هذا الاصطلاح مضللا للقارئ العربي خاصة، كما هو مضلل للقارئ الانجليزي. تقول جاكي هيد Head: «ولكن يُعذر المرء إذا لم يرها كوميديا مطلقا. فهي تتناول موضوعا مهما: حقوق الفرد مقابل إرادة الدولة، وقد جعل الكاتب وقائع مسرحيته تدور في السنوات العصيبة للاضطراب السياسي، قبل الحرب العالمية الأولى، كما أنها تناقش قيمة أحزاب سياسية معينة، ووضع حقوق المرأة والأطفال في مجتمع يسيِّر أمره الذكور. ربما أكثر أهمية من ذلك، تناولها حدثا مأخوذا من الواقع كقاعدة لحبكة المسرحية وعقدتها».

قلنا إن راتيكان تناول حدثا وقع فعلا، وموثقا. إذن ما الذي غيره؟ وما الذي أضافه؟

تقول جاكي هيد «أطلق راتيكان ليده الحرية في تفاصيل الدعوى القضائية، فقد ترك الأخ نصف الشقيق وقد كان عضوا في مجلس العموم وينتمي إلى حزب المحافظين... وبهذا جعلنا المؤلف نعتقد أن المحاكمة جرت نتيجة الضغط الشعبي، وليس بإلحاح أشخاص محثوثين بدوافع سياسية.

من ناحية ثانية جعل كاثرين - الإبنة الكبرى - عضو في حركة حرية المرأة في الاقتراع، بينما هي في الأصل عضو في حزب المحافظين. كما جعل الأب في المسرحية، مدير مصرف، متقاعدا، بينما كان في واقع الأمر برتبة «كولونيل».

بهذه التغييرات وما أضافه من شخوص، حقق راتيكان ثلاثة أهداف مرة واحدة:

١ - جعل المسرحية تمثل مختلف شرائح المجتمع وكيف تتفاعل فيما بينها.

٢ - جعل حياته هو ولا سيما طفولته، وما مر به من تجارب، من نسيج الوقائع وكأنما الدعوى القضائية مجرد وسيلة مكنته من عرض شخصيته وأفكاره.

٣ - أبرز راتيكان أهمية الدعاية والإعلام في أي دعوى، حتى لو كانت دعوى قضائية.

على أي حال، نتعرف في مسرحية «ابن المستر ونزلو» على عائلة من خمسة أفراد، هم الأب ونزلو المتقاعد، وزوجته وابنته الكبرى كاثرين وولداه. الأكبر تلميذ فاشل في الدراسة والثاني هو «روني» الذي اتهم بسرقة الحوالة البريدية فطرد. يسكن معهم في البيت طباخ، لا أثر لشخصيته أو طبخه، ولكنه موجود كشاهد صامت، كما تسكن معهم خادمة استقبال، عن طريقها، وعن طريقة روايتها للأحداث استطاع راتيكان بفطنة، تكبيرها وتضخيمها. بهذه المنزلة باتت خادمة الاستقبال وسيلة لتطيير الأخبار.

أما الشخوص خارج العائلة، فهم: جون خطيب كاثرين، «وديزموند كري» محام ولاعب كركيت قديم مشهور، والآنسة «بارنز» صحافية سطحية مهمة، والسير «روبرت مورتن» محام ملكي.

الشخصيتان البارزتان في المسرحية هما: كاثرين والسير مورتن. فكاثرين تمثل المبادئ، ومن أجلها ضحت بخطيبها. بينما سير مورتون يمثل القانون كما هو قائم، ولكن لا يطبقه إلا لمصلحة شخصية. هاتان الشخصيتان المتباينتان هما القوتان الأساسيتان في المجتمع، وبهما يتجدد ويتطور. غير أن تغلب أي منهما على الأخرى، يدل على خلل جسيم في هيكلية المجتمع أو يصيبه بخلل جسيم. أي لا بد من مبادئ، ولا بد من قوانين. أحدهما كابح للآخر ليتحقق التوازن المنشود.

مهما يكن من أمر، عاش المستر ونزلو وزوجته، حياتهما، كما ينبغي لها أن تعاش كأي عائلة محافظة، كأنهما لا يريدان لها أي تغيير.

أهم من ذلك كله، يريدان ضمنا أن يصلا إلى نهايتهما دون احتجاج، من أي نوع. ولكن بوجود الأبناء لا بد من دخول الجديد. فالابن الأكبر «دكي» أدخل موسيقى الرقص الصاخبة إلى البيت، على حساب ذوق الأب خاصة، والابنة «كاثرين» أدخلت الأفكار الراديكالية ومنها حرية المرأة في الاقتراع. قد تبدو تلك الصورة للعائلة طبيعية للغاية، إلا أن فصل الصبي الصغير «روني» من الكلية وعودته المفاجئة قبل الموعد المقرر، تهزان قناعة الوالدين ومعها تبدأ حبكة المسرحية بالتوسع والتكثف.

ذكرنا أن شخصية خادمة الصالة إنما وظفها راتيكان لتكبير الأحداث وتضخيمها، فلا عجب إن ابتدأت المسرحية بها، وبمفاجأة عودة «روني» إلى البيت، لا سيما أنه قد عاد دون أن يخبر والديه. ولإظهار ما لهذا الطفل من براءة ترافق صغر السن عادة، يدور بينهما الحوار التالي:

- فايوليت: لماذا لم تخبرنا بأنك آت، أيها الصبي الساذج، كان على أمك أن تستقبلك في المحطة. لا يمكنني أن أتصور طفلا مثلك يهيم في جميع أنحاء لندن بمفرده، أنا نفسي لم أقم بمثل هذه الفعلة. كيف دخلت؟ أعتقد عن طريق الحديقة.

- روني: لا من الباب الأمامي...

- فايوليت: وأين صندوق ثيابك وحقيبة متاعك؟

- روني: في الطابق العلوي، صعدَها سائق سيارة أجرة إلى فوق.

- فايوليت: سائق سيارة أجرة؟ أجَرت سيارة؟ كل ذلك بمفردك؟ عجبي ما الذي ستكون عليه عاقبة الأولاد الصغار، ما الذي سيقوله والداك؟ لا أدري.

أعطانا راتيكان في هذا المقطع الصغير مفتاحين مهمين للدخول إلى عالم المسرحية. فمن صيغ التعجب التي اتخذت هيئة استفهامات اندهاشية تكبر براءة الطفل كمقدمة لنوع شخصيته. من ناحية ثانية، سنتعرف على خادمة الاستقبال فيوليت، في موقف آخر، عندما روت تفاصيل حكم المحكمة بانفعال. في الواقع أوكل لها راتيكان دور الراوية الذي لا يستطيع التحكم في مشاعره. كان المقصود من ذلك - كما قلنا - تضخيم الأحداث، لا سيما اننا لا نرى أي مشهد للمحاكمة، على المسرح. فقد اكتفى راتيكان بالإخبار عن المحكمة فقط، أولا حتى تقل تكاليف عرض المسرحية، وثانيا لأن وسيلة الإخبار في حد ذاتها قديمة ناجحة لإثارة القارئ أو المشاهد للمشاركة في خياله هو، وهذا بالضبط ما فعله كاتب أو كتّاب «ألف ليلة وليلة»، حيث تبدأ شهرزاد أول ما تبدأ بـ «كان يا ما كان» وهذا ما فعله شكسبير في مسرحية «مكبث» حيث روى الضابط للملك دنكن المعركة التي كان يخوضها مكبث.

لعل أكثر ما يشرح أسلوب راتيكان هو قوله نفسه «إن أكثر المسائل جوهرية في حرفة الكتابة المسرحية هو: ما الذي تجعل ممثليك لا يقولونه، وبأي طريقة تجعلهم لا يقولونه»

يقول دان ريبللاتو Rebellato: يذكّر الفصل الأخير في مسرحية «ابن ونزلو» بالفصل الأول من

نتعرف على الأبوين - ونزلو وزوجته - أكثر فأكثر - من خلال الحوار البسيط التالي الذي يدور

بينهما وبين ابنهما «دكي» وهم عائدون من الكنيسة. كان موضوع حوارهم كبر سن القس. فالزوجة «كريس» تقول: «إلا إنه مسن جدا، يا عزيزي. لا يمكنك أن تسمع ما يقول إذا كنت تجلس إلى الخلف في الكنيسة. فيجيبها الزوج: «إنه إنسان طيب يا كريس، فتقول له: «ما فائدة أن يكون طيبا إذا لا يمكن سماعه». أما «ديكي» فيقول عنه: «أنا أؤيد أمي، فالرجل الآن شيخ يرتعش، وبالكاد يستطيع إكمال طقوس الصلاة، لقد وقّته هذا اليوم، استغرق خمسا وسبعين ثانية بتمامها من لحظة ظهوره العاجل للوصول إلى المنبر، ومن ثم كان في حاجة إلى مساعد ليعينه».

بهذا نتعرف على ثلاثة شخوص مختلفة مرة واحدة، وإن كانوا من أسرة متصلة بالرحم، فـ «دكي» يريد التغيير وكأنه يريد أن يستبدل بجيل شاخ جيلا جديدا، أما الأم فقد ربطت شرط بقاء النوع القديم بالفائدة. واشترط الأب أن يكون الإنسان طيبا ولا يهم بعد ذلك عمره.

نتعرف على شخصية الأم أكثر في المحاورة بينها وبين ابنتها كاثرين، عن خطبتها لجون:

- كريس: هل يعرف جون أنك راديكالية؟

- كاثرين: نعم.

- كريس: ومطالبة بحق المرأة في التصويت؟

- كثرين: بالتأكيد.

- كريس: (بابتسام) ولا يزال يريد أن يتزوجك؟

- كاثرين: يبدو كذلك.

هذه الأسئلة الاستغرابية، لا تشي بتخلف الأم، بقدر ما تدل على التطورات التي استجدت في المجتمع، وها هي قد دخلت إلى الأسرة عن طريق كاثرين.

يقول دان رابيلاتو: «إن محاولات الأم كريس للمحافظة على الوضع العائلي الاعتيادي تشير إلى التفاعل المتبادل بين العام والخاص، ذلك التفاعل الذي كثيرا ما ينفذ في أعمال راتيكان».

قد يكون التفاعل ما بين العام والخاص هو ما يميز كتابات راتيكان، إلا أن كريس في هذه المسرحية، تربط التطور بالفائدة، لذا فهي كثيرة الأسئلة لاستنباط تلك الفائدة المرتجاة. عليه يمكن القول إنها امرأة واقعية بعيدة عن أي خيال. تظهر واقعيتها أكثر حينما تشتد أمراض الأب، فتقترح عليه من باب تحصيل الحاصل وببرود، أن يذهب إلى دار العجزة. في هذا الاقتراح انصياع للواقع كحل عملي لا علاقة له بأي عاطفة زوجية.

لم ترث كاثرين عن أبيها الطيبة، ولكن ورثت عنه الإصرار على إحقاق الحق. ولم ترث عن أمها امتحان الجديد الطارئ بمكيال الفائدة. لكنها سعت إلى التغيير، لكن بغير عنف.

تبدو كاثرين، وإن بدت خارج العائلة، أنها جزء أساسي ومتلاحم معها، لأنها قبل ذلك بدت خارج المجتمع ومنشغلة بشؤونه في الوقت نفسه. فمن أول فصل في المسرحية وجميع أفراد العائلة مهتمون بأمر الصغير «روني»، وموضوع طرده من الكلية البحرية، بينما كاثرين منكبة على قراءة مذكرات «لن روجرز» أحد زعماء نقابات العمال.

كانت كاثرين تعمل في إحدى الجمعيات الخيرية مجانا في البداية، ثم خصص لها مبلغ زهيد أسبوعيا. إنها متفانية في مبدئها الإنساني، ولا محيد لها عنه - كما سنرى - وهي إلى ذلك صريحة بلا إيذاء، أي أنها تقول رأيها من دون تسلط أو استكبار ومن دون أن تفكر في وسيلة إلى تطبيقه. فحينما قررت العائلة توكيل سير روبرت مورتون - وهذا ما سيكلفهم أموالا طائلة، قالت عنه كاثرين إنه «ليس رجل وجدان، لا أظن أن أي عاطفة قادرة، على الإطلاق، على هز ذلك القلب البارد». وحين يسألها والدها عن الدوافع التي جعلت سير روبرت يقبل بالتوكل عن الصبي «روني»، تجيبه كاثرين: «أولها الدعاية - كما لا يخفى - انظروا إلي مدافعا قويا عن (صبي صغير)، وثانيها عصا شعبية جميلة لضرب الحكومة. كلاهما مفيد لرجل طموح. من حسن حظه أننا قدمناهما له». ثم تصفه بعد ذلك بأنه: «(سمكة) قاسية، باردة الدم متكبرة، ساخرة».

ولكن موقف كاثرين الخطير، من قضية شقيقها الأصغر، يظهر أكثر وضوحا حينما تذكر لخطيبها جون: «براءته أو جريمته ليست ذات أهمية لي... لإثبات أنه لم يسرق، بالكاد يشكل لي اهتماما أكثر من اهتمامي بمعرفة هوية موظف الحكومة، أو كان من كان الذي قام بالسرقة. كل ما أحرص عليه هو أن الناس يجب أن يعرفوا أن مكتبا حكوميا تجاهل أحد حقوق الناس الأساسية، وأنه يجب أن يجبر على الاعتراف بذلك. هذا كل ما هو مهم لي، يا جون، مهم للغاية».

لكن جون لم يكن مهتما إلا بالضغط الذي يمارسه والده عليه لفسخ الخطبة، لأن استمرار المحاكمة يعني انتشار أخبارها، مما يشوه سمعة الجميع. كان لا بد لجون أن يرضخ لمشيئة أبيه، وإلا قطع عنه المعونة المادية. وثانيا لا بد له من الزواج بفتاة أخرى لأنه سيجند في الحرب، ولا بد له من إنجاب ذرية في حالة موته.

حاول جون بكلمات متعقلة أن يقنع كاثرين بالكف عن الدعوى القضائية. وفي هذه النقطة بالذات، يصعد الحوار بينهما إلى أعلى درجات التأثير. وما تذكره كاثرين على وجه الخصوص، يمكن اعتباره دستورا، تستفيد منه مختلف المجتمعات.

- جون: «والآن انظري. ثمة حرب أوروبية مندلعة، ثمة إضراب عمال الفحم، ثمة احتمال واضح بقيام حرب أهلية بأيرلندا، وثمة عدد كبير من الأشياء الأخرى في الأفق في الوقت الراهن، يمكن أن ندعوها، كما اعتقد بصدق، بأنها مهمة. ومع ذلك، ومع كل تلك المشاغل، فإن مجلس النواب يخصص يوما كاملا لبحث قضية شقيقك (يشير إلى روني) ولحوالته البريدية بالذات. عليك بالتأكيد أن تري أن ذلك غير متناسب قليلا».

- كاثرين: «كل ما أعرفه، يا جون، أنه إذا جاء أيما وقت، عندما تكون مشاغل النواب كثيرة جدا، ولا يستطيع أن يجد وقتا لبحث قضية أي صبي كقضية (روني ونزلو) وحوالته البريدية بالذات، فإن هذا البلد سيكون أكثر فقرا مما هو عليه الآن. (بملل) ولكن لا تحتاج يا عزيزي جون إلى الاستمرار. ما قلته كاف تماما. إنني أرى بالضبط وجهة نظرك».

يبدو موقف كاثرين في الحوار السابق حادا وخاليا من أي عاطفة أنثوية، مع ذلك فالثبات على المواقف هو غير الحدة التي من شروطها الانفعال. ولم تكن كاثرين منفعلة أثناء حوارها مع خطيبها جون، بل نظرت إلى واقع جون نظرة واقعية، فتقبلت ما هو مقدم عليه من فسخ الخطبة كنتيجة منطقية لا بد منها.

كاثرين، أكثر من ذلك، وبعد كل ما مر بالأسرة ككل من نكبات وبلاوى، تلين أمام مستقبل أنوثتها، دون أن تتنازل عن أي من مبادئها. ففي الفصل الأول نتعرف على شخص اسمه ديزموند كري، وهو محام وكان لاعب كركيت شهيرا. وكان حبه لكاثرين موضع تندر العائلة. ولكن حينما تُفسخ الخطبة بين كاثرين وجون، يعود إلى الظهور ثانيا، طالبا بكلمات لا غموض فيها، يد كاثرين. إلا أنها لم ترفض ولم تقبل. وحين تصارح والدها نتعرف عن طريق الحوار على واقعية أخرى تتمتع بها كاثرين. أخبرته بأنها ستفكر في موضوع الزواج من ديزموند، فيجيبها الأب:

- آرثر (الأب): فكري في الموضوع بكل تأكيد ولكن فكري ضده.

- كاثرين: عمري قرابة الثلاثين، كما لا يخفى.

- آرثر: ثلاثون ليست نهاية الدنيا.

- كاثرين: قد تكون نهاية الدنيا بالنسبة إلى امرأة غير متزوجة، ولا تملك جمالا كثيرا.

- آرثر: هراء... أفضل لك أن تعيشي وتموتي خادمة عجوزا من أن تتزوجي من ديزموند.

- كاثرين: حتى الخادمة العجوز لا بد لها من أن تأكل.

- آرثر: سأترك لك ولوالدتك، كل شيء كما تعرفين.

- كاثرين: كل شيء.

لا ندري لماذا أصر الأب على رفض ديزموند زوجا لابنته كاثرين، ولكن الحوار السابق، على قصره، يفتح أبوابا على شخصيتيهما. نحن نعرف أن كاثرين غير متزوجة، ولكننا لم نكن ندري أنها «لا تملك جمالا كثيرا». من ناحية أخرى نرى أن الأب وهو يقترب من نهايته بواقعية وبلا تمرد «سيترك كل شيء لها ولوالدتها»، ولهذا التصريح مفعول وصية ملؤها الشفقة والاكتراث. على الرغم من ذلك، فإن ما يتركه لن يجعل لهما المستقبل مضمونا، أي أن الأمور ستسير بصورة ما، ولكنها لم تحسم بنهاية سعيدة. النهايات غير المحسومة من أهم ما يميز هذه المسرحية: «ابن المستر ونزلو» وهي بلا شك من أهم ملكات راتيكان في الكتابة المسرحية.

النظر في شخصية سير روبرت تقتضي مقالة متأنية خاصة، لأنها تمثل الرقابة على تطبيق القانون. وقد يكون في فهم هذه الشخصية فهم للقارئ الإنجليزي، وبالتالي فهم العدالة فيه.

وصفت كاثرين لأبيها سير روبرت - كما رأينا -: «بأنه ليس رجل وجدان. لا أظن أن أي عاطفة قادرة على هز ذلك القلب البارد...» هل كانت تصفه؟! أم أنها تصف القانون الإنجليزي، من وجهة نظرها هي؟

في الحوار التالي نتعرف أكثر فأكثر على شخصية روبرت، أو على تطبيق القانون الانجليزي:

- كاثرين: كنت في المحكمة عندما استجوبت لن روجرز، في قضية اختلاس نقابات العمال.

- سير روبرت: صحيح؟

- كاثرين: كان استجوابا بارعا.

- سير روبرت: شكرا.

- كاثرين: أظن أنك سمعت أنه انتحر قبل بضعة أشهر.

- سير روبرت: نعم سمعت.

- كاثرين: كثير من الناس اعتقدوا أنه بريء، كما تعلم.

- سير روبرت: هذا ما فهمته (بعد توقف قليل) كما تبين، على أي حال، لقد كان مجرما.

بمثل هذه الواقعية الموضوعية، تجاوب سير روبرت بلا مبالاة مع انتحار لن روجرز: «نعم، سمعت». أكثر من ذلك، لم يهتم بما اعتقده كثير من الناس ببراءته «لقد كان مجرما»، هكذا قالها بلا عاطفة أو أسف. عرفنا سابقا لماذا قبل سير روبرت بالتوكل في قضية «روني» لتحقيق أغراض شخصية. ولولا هذه الأغراض الشخصية، لما أثيرت هذه القضية في مجلس النواب، ولأهملت مثل قضايا أخرى مشابهة.

الشيء بالشيء يذكر، فإن استجواب سير روبرت للصبي «روني» حاد وقاس برحمة مبضع طبيب. قال الناقد بي أي يونغ عن هذا الاستجواب: «واحد من أفضل التطورات المفاجئة Coups de théâtre في المسرح الحديث».

غير أن المتتبع لشخصية سير روبرت في المسرحية، يجد أنها تطورت من دوافع شخصية إلى تبنٍ شخصي للقضية، إلى درجة ترقرقت معها دموعه عند نجاحه في المرافعة في مجلس النواب. هل كان بتلك الدموع الحانية يمثل القانون كذلك؟! الملاحظ أن هناك كثيرا من الدعاوى القضائية، تحل في بعض الأحيان على أساس الرحمة، إذ لم يكن في ذلك ضرر على المصلحة العامة.

تنتهي المسرحية بكاثرين وسير روبرت، وهما القوتان الرئيستان في المجتمع. ولكن محاورتهما تتحلى هذه المرة بانسجام من نوع ما، وكأنما لا بد من صراع أولا، ولا بد من تعايش أخيرا ◆

«إن قدرة المؤلف ترنس راتيكان الفائقة على رسم الشخصيات، وقدرته الأكثر تفوقا على الحوار المسرحي المتقن، تجعلانه في مصاف أفضل المسرحيين البريطانيين»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

التمثيل ليس مجرد الوقوف والحركة والنطق بكلمات بطريقة معينة على منصة ما، أو أمام عدسات تصوير في ديكور مخصوص. ولا هو مجرد البكاء بأصوات مرتعشة، وتحريك عضلات الوجه بطريقة مؤثرة. ولكنه - في الواقع - عملية إبداعية متكاملة تعنى بإظهار ما يختفي وراء النص المكتوب، في سياق ممارسة شبه علاجية، تستهدف تطهير المشاهد من مشاعر معينة.

الكويت - السيد المخزنجي

المحاكاة وتحولات الممثل

مفارقات تقنية وملاحظات نقدية

صدر كتاب «الأنا - الآخر» أو ازدواجية الفن التمثيلي العدد (٢٧٤)، ضمن سلسلة «عالم المعرفة» التي يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في دولة الكويت. ويقع في نحو ٢٥٠ صفحة من القطع المتوسط، قسمه المؤلف الدكتور صالح سعد الكاتب والمخرج المسرحي ومدير تحرير مجلة «آفاق المسرح» القاهرية إلى قسمين رئيسين: الأول بعنوان: مفارقات مبدئية، ويضم أربعة فصول هي: من هو الممثل؟، المحاكاة، ازدواجية التقليد - المخالفة. الممثل... أساطير التحول والتجسيد. وتحولات الممثل عبر العصور.

والثاني بعنوان: فن الأداء... مفارقات تقنية وحلول عملية، وفيه أربعة فصول أيضا، وهي: الـ «هنا» والـ «آن»... فضاءات الحرية. المخرج ومدارس التمثيل. الممثل في المسرح الشرقي، والبحث عن التمثيل العربي... هموم وآفاق، بالإضافة إلى نموذج تطبيقي مختصر لتدريب الممثل في المسرح الاحتفالي، بعنوان: الأنا - القرين. ثم قائمة ببليوجرافية تشمل: قواميس ومعاجم، ومراجع باللغتين الروسية، والعربية، ودوريات ومجلات، ثم هوامش الكتاب بقسميه.

قدم للكتاب الدكتور شاكر عبدالحميد، عميد المعهد العالي للنقد الفني في أكاديمية الفنون في القاهرة، وأستاذ علم النفس في كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية في جامعة الإمارات العربية المتحدة. إذ رأى (الأنا - الآخر) - أو المسرح - بمنزلة «إبداع متجدد»، لأن التمثيل فعل بحث عن الهوية التي لا يجد غايته إلا بافتقادها، والمسرح فعل معرفة وتعرُّف، وإدراك وفهم وتذكر، وتخيل، وانفعال، وتهويم وإيهام، واتصال واستشراف، وتغير، وامتزاج بين شخصيات وحيوات، وأفكار، ومشاعر وصور.

هذا عرض عام ومجمل لموضوع الكتاب وفصوله، فماذا عن مضمونه والقضايا التي يعرض لها المؤلف - إيضاحا وتفسيرا، اتفاقا أو اختلافا - في هذا الكتاب؟

من الممثل؟ وهل يعرفه أحد حقا؟ وهل الممثل - كما يتصور البعض - مجرد قرد لعوب، مقلد، يستنسخ بالصوت والحركة صورة ما في الواقع؟

يرى المؤلف أن ثمة نظرة سطحية تجاه الممثل، ترجع إلى جهل الناس أو إلى مفهومهم الساذج لحقيقة الدور الذي يقوم به في المجتمع، وهو لا يتجاوز، في نظرهم، مجرد القيام بدور التسلية أو (الفُرجة)، ويرد ذلك، ربما، لتأثر الكثيرين بنظرة القدماء إلى الممثل بوصفه شخصا «ممسوسا» لا ينبغي الاقتراب منه، وكأنه مسه جن (ص ٤٧ من الكتاب).

ومن ثم نجد المؤلف، رغبة منه في تصحيح هذا المفهوم المغلوط، يؤكد أن التمثيل، في الحقيقة، ممارسة وجودية (نفسية اجتماعية) متميزة، تتضمن في جوهرها سلسلة متصلة من التناقضات الظاهرية المعقدة التي تجعل منه أكثر موضوعات الفن المسرحي صعوبة بالنسبة إلى أي وصف تبسيطي لا يتجاوز المستوى العام في التجربة الفنية.

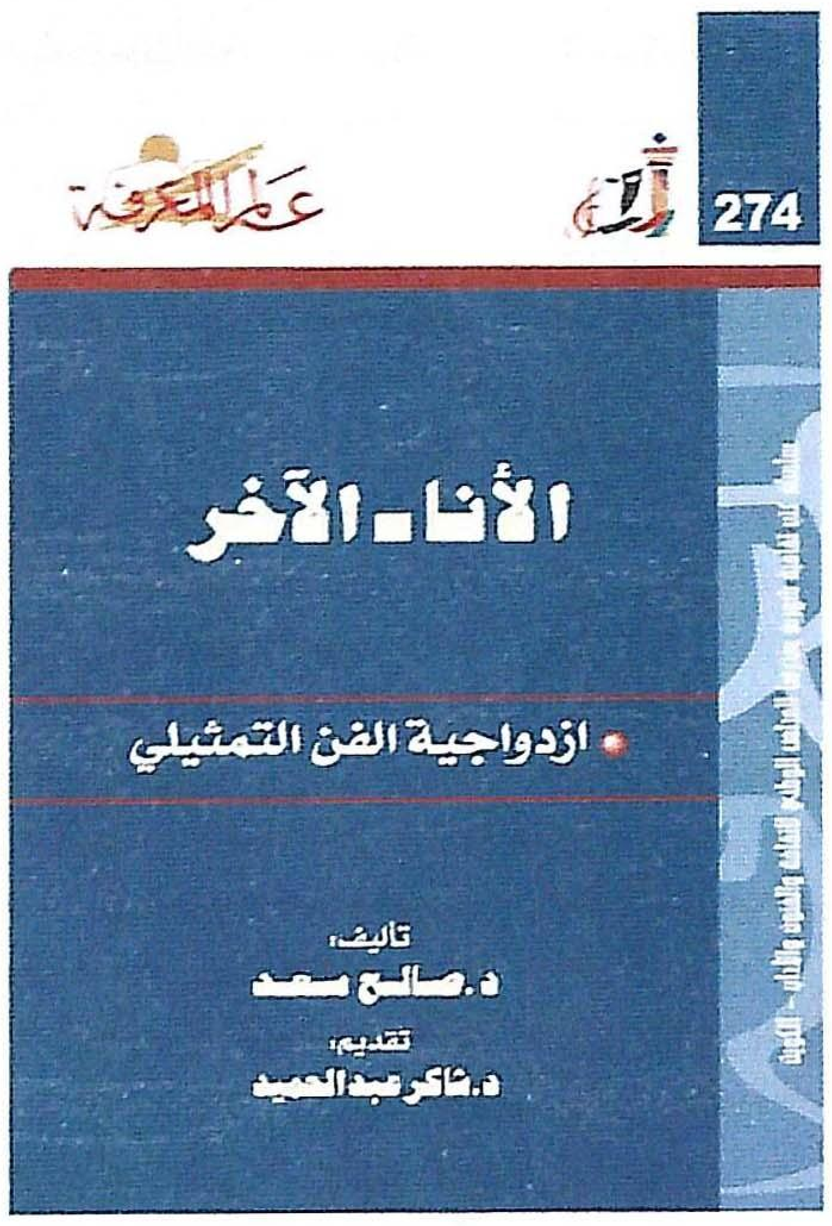
ولعل البساطة الظاهرة فيما يبذله الفنان من مجهود كانت السبب فيما يشاع لدينا عادة من أن التمثيل، ومن ثم الإخراج والنقد الفني أيضا، أصبح «مهنة من لا مهنة له»!!

ولذا يرفض المؤلف بشدة في تحليله العلمي، مثل هذا «الفهم الخطأ»، مؤكدا أن البحث النظري عن الطبيعة الأصلية المؤسسة لنشوء الفعل التمثيلي بجميع تجلياته وأشكاله في الزمان والمكان «انطلاقا من الميل الغريزي إلى التحول ومفارقة الذات، لن يصل إلى هدفه إلا بعرض واف للعملية المرتبطة جدليا بتلك الطبيعة، وهي عملية التجسيد الإبداعي وما تتطلبه من إمكانات وأدوات ومهارات خاصة.

وينتهي المؤلف في تحليله هذا إلى أن التمثيل هو فعل حرية أو تحرر - بالمعنى السيكولوجي - سواء تعلق الأمر بالممارسة ذاتها (العرض) أو بالنتيجة التي تصل إليها الممارسة وهي (التطهير).

أما الممثل فهو «إنسان مبدع يقدم شيئا من روحه على غير مثال سابق حتى إن تماثل خارجيا مع شخوص تاريخية أو واقعية تعيش بيننا. ولذا فهو بالفعل صاحب رسالة يعي دوره كقدوة ومثال يتبع خطاه الكثير من البسطاء والسذج، لكونه سليل حرفة مقدسة، جعلت منه وسيطا بين عالمين: عالم الشخصية الدرامية القادمة من عالم الخيال، وعالم المتفرج الباحث عن بعض الراحة والمتعة، هربا من مشاكل الحياة اليومية الضاغطة.

ومن ثم ففعل التمثيل ACTING، هو فعل معرفة مستمر، وطريقة في الدخول إلى العالم الداخلي للإنسان وتعريته، أو الكشف عن خباياه الدفينة، خصوصا تلك التي لا يقوى على الإقرار بها حتى أمام نفسه. وهذا هو المعنى الذي يؤكده لنا نموذج التعرف المزدوج، أو الوعي المرآوي (نسبة للمرآة التي تعكس صورتنا فيها).



غلاف الكتاب

في الفصل الثاني من الكتاب يتحدث المؤلف عن «المحاكاة»، أو ما أسماه ازدواجية التقليد - المخالفة، في عبارة تعكس نبرة الأسى والإحباط بسبب التبعية المفرطة التي يعيشها إنسان هذا العصر، أو ما يسميه المؤلف تحديدا بـ «الثقافات التابعة»، التي اتخذت من النموذج الأوروبي مثالا للوجود والإبداع، في الوقت الذي سعت إلى تجاوزه كل النزعات التجديدية في المسرح الحديث.

ومن ثم يتحدث المؤلف عن «المحاكاة»، التي يعتبرها «نصف الموهبة» في العمل التمثيلي، والأثر الذي تمثله في قدرة الشخص (الممثل) على أن يكون مؤثرا ومحسوسا بين الآخرين في أثناء كلامه أو حركاته، أو حتى مجرد ظهوره بينهم ولو صامتا.

ولهذا يستعرض المؤلف متعلقات المحاكاة أو عناصرها الفاعلة والمرتبطة بعملية التمثيل، بدءا من الميل إلى الفعل والتقليد والتراجيديا والمحاكاة الساخرة (التهكمية)، وصولا إلى «صدمة الاختلاف».

ثم ينتقل بعد ذلك إلى الحديث عن «سمات الكوميدي»، أو الشخصية المضحكة، حيث يشير إلى أن الشخصية المضحكة هي شخصية ذات سمات ثابتة، ومع ذلك فإن الأرضية الحية التي يتخلق منها النمط الكوميدي بصفة عامة، هي التناقضات البشرية التي تزدحم بها الحياة من حولنا، مثل تناقض الشكل والمضمون، القاعدة والاستثناء، الحياة والموت، الأعلى والأدنى، الأقوى والأضعف، المقدس والبذيء... إلخ.

وفي هذا الصدد يرصد المؤلف ملاحظة مهمة هي أنه على رغم المكانة العالية التي حققتها الكوميديا في سوق الفن، فلا يزال التمثيل الكوميدي يعاني، حتى اليوم، قدرا كبيرا من التجاهل في مجال التعليم التقليدي للفنون، باعتباره لونا من ألوان التعبير المنحط أو السوقي! على نحو ما توصف به الكوميديا منذ أن تجاهلها المعلم الأول أرسطو.

بينما نجد المؤلف يحدد ملامح الكوميديان الحق بأنه هو من يتفهم الضحك بوصفه فعلا إيجابيا وليس مجرد رد فعل غير عاقل، وأنه فعل هادف لا يسعى لذاته (الضحك للضحك) فقط، ولكنه يعمل على تحقيق أهداف اجتماعية، بل سياسية أبعد بكثير مما يتبادر إليه الذهن لأول وهلة.

تحت هذا العنوان: (الممثل... أساطير التحول والتجسيد) أو ما ورائية الفعل التمثيلي، يشير المؤلف إلى أن الأصل في حرفة الممثل هو فعل مفارقة الشخص لذاتيته، والدخول في إهاب شخصية أخرى، وهذا لا يكون إلا من خلال التحول عن ذاته وتجسيد حياة «ذات» أخرى بالقول والفعل معا، وهذا تعبير واضح عن جوهر المسرح، أي الحوار الدرامي أو الصراع بين الأزواج المتناقضة التي لا تكف عن التحول والانقلاب.

ولعل في هذه الازدواجية التي يفرضها عمل الممثل، فيما بين التحويل والتجسيد بقية من بقايا الارتباط القديم بين التعبير التمثيلي والطقوس الدينية، فثمة نوع من التلازم بين كل من الحلول والتجسيد incarnation، بالمعنى الصوفي، الذي يمثل ركنا جوهريا من أركان الاعتقاد الديني منذ القدم.

وهو أيضا ما جعل من التمثيل جزءا متمما لطقوس العبادة المصرية القديمة، والطقوس الدينية الإغريقية، وفي الدراما الكنسية في العصور الوسطى، كوسيلة متميزة للحضور المتجسد للإله، أو لتجليه TRANSFIGURATION عبر الوسطاء من الكهنة المبلغين.

ثم يتناول المؤلف بالشرح والتحليل جملة من المصطلحات والتعبيرات الفنية ذات الصبغة العلمية (الأكاديمية)، مثل كلمات: التحول.. والتحولية، والتجسيد والجسد ودوره في «الفعل» أو العرض على خشبة المسرح، حيث تتباين صورة الجسد الممثل بين الثقافات المختلفة، من ثقافة تسعى إلى تجريده من شخصانيته أو فردانيته الحسية (بنزع صفة الحياة والحركة الواقعية عنه) من خلال استخدام نظام إشارات لا اعتيادي، أو فوق اعتيادي، كما هو الأمر في مسارح الشرق الأقصى... إلى ثقافة أخرى عملت على إلغائه تماما بالذوبان الصوفي في الجسد الكلي: جسد الجماعة، أو ثالثة استبدلت به الظل أو الدمية نتيجة إنكاره، ومن ثم العمل على مسخ أو تشويه صورته، بل منع ظهوره كلية على المنصة (كما حدث في الثقافة العربية في العصور الوسيطة) حتى حل النموذج الغربي المستورد للمسرح بدلا معتمدا لكل ما هو قومي في تلك الثقافات.

فالتمثيل إذن، كما يرى المؤلف بحق، هو غريزة إنسانية عامة، وإن الإنسان حيوان ممثل، كما هو حيوان ناطق، سياسي، اجتماعي... إلخ. تلك الصور المجازية للإنسان التي رسمها له الفلاسفة منذ القدم.

ومن ثم عنى المؤلف بتركيز شديد باستعراض تحولات الممثل هذه وما تتضمنه من: ثنائية الوحدة والتناقض، الوجه والقناع، الكاهن والإله، والمهرج الذي يراه «جان بول» أعظم الفكاهيين دائما. (ص ١٠٩ من الكتاب).

كما يعرض المؤلف لأقنعة الكوميديا المرتجلة أو ما يسميه (عفاريت الحركة)، التي يرى فيها أن الممثل يمتلك، بفضل الارتجال، حرية غير محدودة يفتقدها زميله المقيد بنمطية تقليدية، وهي حرية قد لا تعني في الأساس حرية التصرف بالكلمة أو الخروج عن النص... إذ يكون الارتجال هو ممارسة حرية مبدعة متاحة لجميع الممثلين على خشبة المسرح.

ويرى المؤلف - في نهاية الفصل الرابع من كتابه - أن التمثيل الكوميدي الارتجالي أو الكوميديا ديللارتي Commediadellarte ظهرت كنبتة شيطانية مفاجئة (ص ١٢٥ من الكتاب) في إيطاليا حوالى منتصف القرن السادس عشر.

وأن هذا النوع من التمثيل الهزلي الارتجالي كان في حد ذاته عنصرا من عناصر الثقافة الشعبية الأوروبية في العصور الوسطى. وقد اتسمت ثقافة الضحك عندهم (كظاهرة) بثلاثة أشكال هي:

- أشكال الفرجة الطقسية (نمط الأعياد الكرنفالية)
- الضحك اللفظي
- الأشكال والأجناس المختلفة لأحاديث الساحات الشائعة، (ص ٣٠).

وينتقل المؤلف - عبر القسم الثاني من كتابه - ليتحدث في الفصل الخامس منه عن فضاءات الحرية (الـ «هنا» والـ «الآن») فيذكر أن النوع الجديد من فنون العرض المسرحي الشعري هو الذي شكل حدود الرؤية الشكسبيرية للعالم، الذي ليس سوى «مسرح كبير» كما يقول شكسبير نفسه، ومن ثم فالإمكانية الكبرى التي جاء بها هذا الفصل الجديد من فصول تطور الفن الدرامي التمثيلي، هي ديناميكية (حركية) الشخوص الشكسبيرية التي لم تكن موجودة من قبل، بحيث يمكن استدعاؤها في أي وقت، وهو ما يسمى بالاستبطان: Introspection ، أي تلك العملية التي تشاهد بها الذات ما يجري في الذهن من إحساسات بقصد وصفها لا تأويلها.

ذلك أن تنظيم العمليات الشعورية والإدراكية للممثل، هو الذي ينظم ما يقوم به من أفعال مستمرة داخل المشاهد المتتابعة، وهو ما يخلق وجوده المحسوس داخل المشهد... فالمكان المسرحي ليس مجرد مكان يتميز بأبعاده المادية المحسوسة فقط، لكنه أيضا «فضاء خيالي»!

وفيما يتعلق بأدوات الممثل التعبيرية يشير المؤلف إلى أن الممثل في حاجة دائمة إلى عملية ضبط وتنظيم تلك الإحساسات والإدراكات الذهنية.

فالمهمة الأساسية لأي ممثل هي بالضرورة التي يجب أن تحقق المعادلة المسرحية الجوهرية (أنا - هنا - الآن) (ص ١٣٧)، أي تأكيد حضوره كشخصية (أنا) فاعلة في الفضاء المسرحي المزدوج (هنا) الخيالي والواقعي، وأن يكون الممثل قادرا أيضا على الإمساك بأطراف الزمن الهارب (الآن) وتثبيته، ومن ثم تتعدد تقنيات الممثل وأدواته الإبداعية من تقنيات حركية متنوعة إلى التقنيات الصوتية، جنبا إلى جنب... (ص ١٤٧ - ١٦٠).

في الفصل السابع، الممثل في المسرح الشرقي، نجد المؤلف يعقد مقارنة بين مسرحين، شرقي وغربي، لإيمانه بأن الازدواجية هي خصيصة جوهرية للفن المسرحي عموما. ويعني بالمسرح الشرقي هنا الصورة القديمة المركبة نفسها للمسرح الشامل التي لاحظناها لدى الإغريق، والتي يجتمع فيها التمثيل والموسيقى (الغناء والرقص). كما أنه يتسم برمزية فائقة تتطلب خلق مجال تعبيري شديد الصرامة لا مجال فيه لأن يلتبس معنى الرمز أو يؤول على غير معناه، بناء على القاعدة السيميولوجية الأساسية في المسرح عموما، والتي تقضي بأن أي إيماءة أو صوت أو حركة على المنصة لا بد من أن تكون مقصودة، وهو ما نجده في مسرح كابوكي الياباني.

وفي نقلة عملية يخصص المؤلف الفصل الثامن من كتابه للحديث بتفصيل عن أزمة أومشكلة «البحث عن الممثل العربي - هموم وآفاق»، خصوصا في ظل تلك الهيمنة الضاغطة لمنطق السوق من ناحية، والاغتراب النقدي من ناحية ثانية، وفي ظل مثلث القهر القديم: السلطة - الجسد - القدر، من ناحية ثالثة!

وبعد طرحه العديد من التساؤلات التي تكشف في فحواها عن مشكلة الممثل العربي الحقيقية الراهنة يقرر المؤلف أنه لم يكن من الممكن أن يشهد المسرح العربي في بداياته ازدهارا مماثلا لما كانت تعيشه الحركة المسرحية في العالم الأوروبي في ذلك الوقت، إلى جانب الميلاد غير الطبيعي - أي المستورد - لمسرحنا العربي، باعتباره استجابة لنزعات فردية من جهة (تمثلت في جورج أبيض الذي تعلم على يد الممثل الفرنسي المعروف سيلفان، وعودة زكي طليمات بمدرسة التمثيل، وظهور عزيز عيد رائد الاتجاه الواقعي في الأداء... ولما أملته أيضا ظروف التبعية للآخر من جهة أخرى، فكان من الطبيعي أن تكون تلك القوالب أو المعايير ذاتها مبنية على أسس خاطئة ومغلوطة، لا تراعي طبيعة الذوق العربي الخاص والمرتبط بالطبيعة البيئية والثقافية لشعوبنا، وهو تصور «غربي مائة في المائة» على حد تعبير المؤلف نفسه، (ص ٢٠٦).

وفي السياق نفسه يناقش الدكتور صالح سعد مشكلة أخرى، وهي مشكلة البطل، النجم - بين الصعود والهبوط - طارحا سؤالا مهما: من أين يستمد البطل/النجم سطوته وتأثيره الواسع في الجمهور؟ ولماذا تقتصر هذه السطوة وهذا التأثير على عدد محدود من الممثلين دون غيرهم؟

وفي محاولة لتحليل هذا الوضع والإجابة على هذه التساؤلات، ينتهي إلى أن الحديث عن صناعة النجوم أشبه بالحديث عن المفاهيم المتداولة في عالم الاقتصاد والمال...

إذ يبدو الفنان/النجم، هنا مثله مثل المنتج الفني، في هيئة مقاربة للرأسمالي الذي يستثمر ثروته (وهي هنا الجسد والصوت والشهرة... إلخ) من أجل الرغبة في الربح!

ويرى أيضا أن غياب «الفرق الفنية الموحدة» هو السبب، أو السر الكامن وراء انفراد بعض النجوم بالسيادة والسيطرة على الساحة الفنية. وأيضا ضياع أعداد كبيرة من صغار الفنانين إذ يقنعون، بعد تخرجهم، بوظيفة إدارية بعيدة عن مجال موهبتهم ودراستهم، بينما يظل البعض الآخر في انتظار ضربة الحظ التي تدفع به إلى القمة، مثلما حدث مع عادل إمام، وأحمد زكي وغيرهما (ص ٢١٧).

ويخلص المؤلف، في نهاية تحليله هذا، إلى القول إن أزمة المسرح العربي الجوهرية تكمن في العزلة المفروضة عليه والتي تجعله، مهما حاول النهوض، عاجزا عن إثبات وجوده الحي الفعال بين الجمهور، في انتظار الحلول الفوقية.

لا شك في أن الدكتور صالح سعد بذل جهدا علميا ممتزجا بالممارسة التخصصية (التطبيقية) في معالجته للقضايا، بل المشكلات التي يطرحها كتابه (الأنا - الآخر - ازدواجية الفن التمثيلي).

وعلى الرغم من ذلك، لم يسلم الكتاب من بعض الملاحظات النقدية التي نوجزها فيما يلي:

- على سبيل المثال جاء الفصل السادس بعنوان (المخرج ومدارس التمثيل) في «مكان» غير مناسب بالنسبة لما سبقه وما تلاه من فصول. وإذا كان المؤلف بدأ القسم الثاني من كتابه بالحديث عن «فن الأداء»، فقد كان من الأولى أن يتبع ذلك مباشرة بالفصلين الثامن والتاسع «الممثل في المسرح الشرقي»، و«البحث عن الممثل العربي - هموم وآفاق»، ثم يكون الفصل السادس مكانه الصحيح «الفصل التاسع» من الكتاب، والعلة المنطقية في ذلك هي ألا يحدث المؤلف بالقارئ تشتيتا ذهنيا، ويقطع تواصله مع فصول الكتاب على نحو ما حدث بالفعل. كما أن ذلك «الترتيب» يتفق مع التراتب المنهجي لفصول الكتاب التزاما بما يعرف بـ «وحدة الموضوع». ولذا نرى أن المكان المناسب لهذا الفصل هو «مكان» الفصل التاسع من الكتاب. هذا من حيث الشكل أو الترتيب المنهجي لفصول الكتاب ككل.

- في حديث المؤلف عن مشكلة البطل/النجم في الفصل الثامن (البحث عن الممثل العربي...) يرى أن «غياب الفرق الفنية الموحدة» هو السبب، أو السر الكامن وراء انفراد بعض النجوم بالسيادة والسيطرة على الساحة الفنية (ص ٢١٦ و ٢١٧).

والحقيقة أنه لم يوضح لنا ماذا يعني بـ «الفرق الفنية الموحدة»، وهل غيابها عام بمعنى أنه يمتد ليشمل الساحة المسرحية على مستوى العالم العربي؟ وهل هذه الفرق التي يقصدها كمفهوم وأسلوب أداء عملي وتطبيقي يمكن أن تتسم بالشمول والتعميم لتشمل ، كأسلوب علاج لمشكلة النجم/البطل، «كل» المسرح العربي في أي بلد عربي أم أن الأمر في حقيقته يختلف من بلد إلى آخر حسب «ظروف» وأوضاع المسرح العربي هناك؟

ومن ثم يكون في رؤيته لتلك الفرق المسرحية كأسلوب علاج للمشكلة تجاوز للمنطق العلمي، وافتئات على حدود الواقع المسرحي العربي برمته، أو على أقل تقدير إذا كانت تلك الفرق الموحدة تصلح كعلاج «للمشكلة» في مصر مثلا، فليس بالضرورة أنها تصلح كأسلوب علاج أيضا لمختلف المسارح العربية الأخرى!

- أما الملاحظة النقدية الأخيرة في هذا السياق، فهي أن المؤلف وقع في «سهو» كبير وهو يعرض لواقع «الممثل - هموم وآفاق» إذ اقتصر عرضه لهذه المشكلة على «الوضع» في مصر فقط (كما في ص ٢١٤)، وكذلك في (ص ٢٢٢) عند حديثه عن «الممثل الشعبي/ الجوكر»، و«العودة إلى الينابيع...» إذ تحدث عن تجربة شخصية له خلال عمله مع جماعة السرداق عام ١٩٨٣، فكل هذا الكلام لا يعدو أن يكون حديثا قطريا جزئيا يختص بمصر وحدها دون بقية الدول العربية الأخرى، ولا يغير من ذلك مجرد إيراد المؤلف، عابرا، لاسمي دريد لحام السوري، وعبدالحسين عبدالرضا الكويتي.

ومن ثم فإن عرض المؤلف لمشكلة البطل/النجم بقصد رصدها على مستوى المسرح العربي كله جاء ناقصا مبتورا، بل إنه يحتاج إلى كتاب آخر على الأقل، ما دام المؤلف يعنى بتأصيل «الظاهرة/المشكلة»، بدليل انه لم يورد لنا نماذج «للمشكلة» في بقية المسارح العربية الأخرى، على سبيل المثال: المسرح السوداني، والمسرح اللبناني، والمسرح التونسي... إلخ، بالرغم من وجودها الفعلي وإحساسه الحقيقي بها، ومن ثم فإن هذا الفصل يحتاج إلى إعادة نظر، ومعالجة أوسع حتى يحقق هدفه من الرصد والتحليل والشمول المطلوب ◆

جريدة الفنون
المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت
المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب
قسيمة اشتراك

السيد رئيس تحرير جريدة الفنون «المحترم»

تحية طيبة وبعد، أرجو قبول اشتراكي في جريدة الفنون، وإرسالها على العنوان الموضح أدناه:

الاسم: ....

العنوان/ص. ب .... المدينة: .... الدولة: .... هاتف/العمل .... المنزل: ....

معلومات عن الاشتراك ومدته:
☐ اشتراك جديد
☐ تجديد اشتراك
☐ سنة
☐ سنتان

قيمة الاشتراك:
■ دولة الكويت: أفراد: ٨ د. ك - مؤسسات: ١٢ د. ك
■ الدول العربية: أفراد: ٢٤ دولارا أمريكيا - مؤسسات: ٣٦ دولارا أمريكيا
■ خارج الوطن العربي: أفراد: ٣٦ دولارا أمريكيا - مؤسسات: ٤٨ دولارا أمريكيا

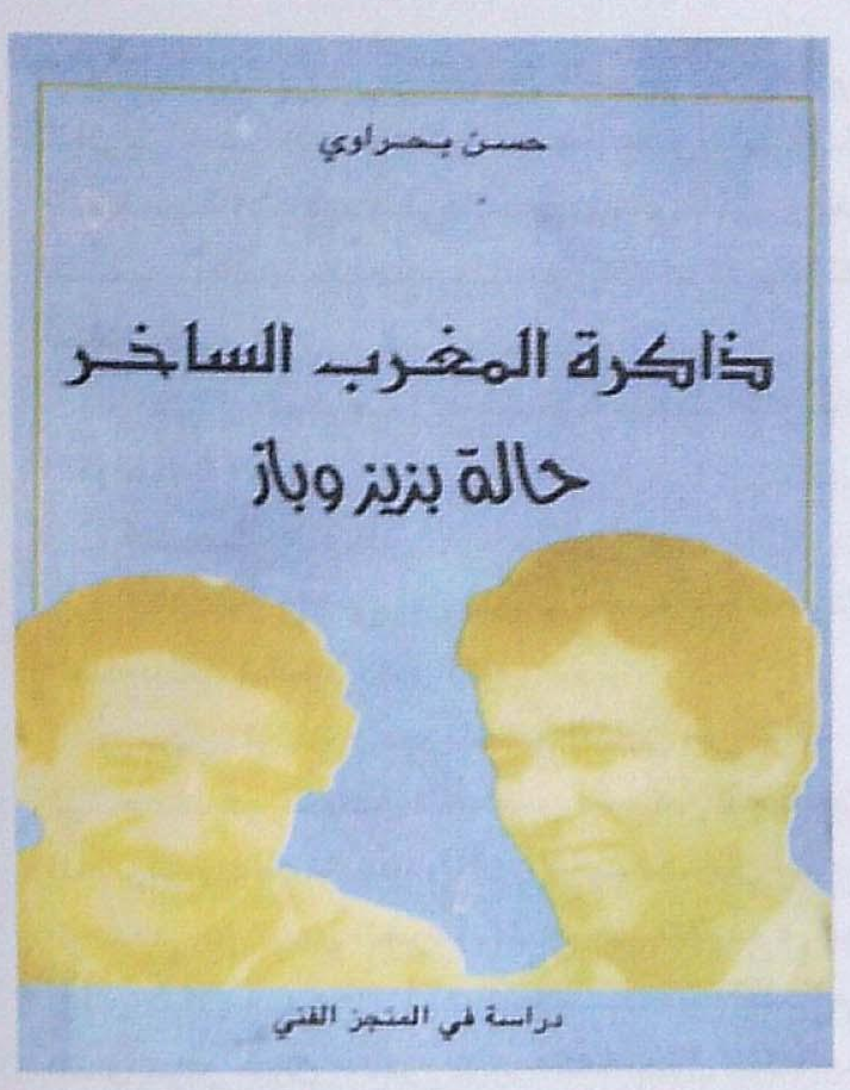
نوع الاشتراك:
☐ أفراد
☐ مؤسسات

تصدر الشيكات باسم المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت

ترسل القسيمة مرفقة بقيمة الاشتراك على العنوان التالي: جريدة الفنون - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - ص.ب ٢٨٦١٣ - الصفاة الرمز البريدي ١٣١٤٧ - هاتف: ٢٤٢٠١٩٩ - ٠٠٩٦٥ - فاكس ٢٤٣١٥٩٤ - ٠٠٩٦٥

عن مطبعة المتقي برنتر في مدينة المحمدية، صدر للباحث والناقد المغربي الأستاذ حسن بحراوي كتاب «ذاكرة المغرب الساخر»، وهو دراسة في المنجز الفني للثنائي الشهير «بزيز وباز»، باعتبارهما ثنائيا مؤسسا لفن السخرية الهادفة في تاريخ المغرب الحديث. وحسب العناوين المثبتة في الفهرس، يمكن أن نحدد الفضاء العام للبحث التاريخي والموضوعاتي للكتاب في المحاور الثلاثة التالية: ١. تجربة الثنائي «بزيز وباز» المؤسسة. ٢. تجربة الحسين بنياز (باز). ٣. تجربة أحمد السنوسي (بزيز).
هذه المحاور التي أسهب الباحث في إعطاء تفاصيل إضافية عنها، بما يجعل من كل واحد منها مرحلة يمكن التأريخ من خلالها لهذا الصنف الإبداعي في المغرب، بالشكل الذي أصبح معروفا به كفن مستقل بذاته، له جمهوره الواسع وتراكماته الإيجابية، كما له إخفاقاته، سواء الذاتية منها أو الموضوعية «المخدومة»، التي شاء لها البعض، في مرحلة دقيقة وقاسية من تاريخ المغرب الحديث، أن تأتي على تمييع الأفق الذي رسمه لها هذا الثنائي، في فترة ما بعد التأسيس، وانتشار الاسم والتجربة معا على نطاق جماهيري أوسع.

عزيز أزغاى - المغرب



الثنائي «بزيز وباز»

فن السخرية الهادفة في المغرب

١. تجربة الثنائي «بزيز وباز» المؤسسة: يقف الباحث في هذا المحور عند أهم الإرهاصات الاجتماعية والتقاطعات الفنية والمسوغات التاريخية، التي أدت جميعها إلى ظهور هذا الثنائي عند مطلع عقد السبعينيات من القرن الماضي، هذا السياق الذي شهد تحولا رأسيا في العديد من أشكال الفرجة والكتابة والإبداع في المغرب، كان من أبرز تجلياتها، على المستوى الشعبي والجماهيري، بل على مستوى بعض النخب، بروز أغنية الأجيال ممثلة في مجموعتي «ناس الغيوان وجيل جيلالة»، اللتين ستشكلان بديلا انقلابيا لمعادلة الغناء العصري والشعبي، وتألق المسرح الوطني وفي مقدمته فرقة المعمورة بعروضها الكلاسيكية والشعبية الباهرة لفرقة الطيب الصديقي، التي برزت في أعمالها التراثية الرائدة (سيدي عبدالرحمن المجذوب، الحراز، ومقامات بديع الزمان الهمداني...)، يضاف إلى ذلك حلول العصر الذهبي لمسرح الهواة، الذي كانت مهرجاناته السنوية تشكل انبثاقا لروح التحدي الفني والفكري، وصحوة الفنون التشكيلية التي كانت قد بلغت درجة عالية من النضج... إلخ.

ومع التأسيس الفعلي للثنائي بين أحمد السنوسي (بزيز) والحسين بنياز (باز) في سنة ١٩٧٣، وبعد أن يقوم بتحديد سياقات هذا التأسيس العامة وظروفه وملابساته الخاصة، بكثير من التدقيق والتمحيص. ينطلق الأستاذ بحراوي لرصد بعض أوجه وخصوصيات الخطاب الساخر الذي اعتمده بزيز وباز كمنطلق لإبراز اسم تجربتهما كثنائي جديد، لا ينقصه حس السخرية النافذ ولا عمق التناول الفني المختلف. حيث نقف مع المؤلف، في هذا السياق، على ذلك التحول الذي شهده هذا الثنائي ما بين سنتي ١٩٧٣ و ١٩٨٩، أي على امتداد سبع عشرة سنة من الحضور الدائم والممارسة النوعية المتطورة والإسهام الجاد في زحزحة برك تلك الفرجات الفكاهية الآسنة والمبتذلة، كما كانت سائدة من قبل، بالانتقال من تناول المشاكل اليومية البسيطة للمواطن العادي، وهو التناول الذي كان لا يخلو بدوره من سطحية وتبسيطية، غايتهما الإضحاك والترفيه دون سواهما، إلى مطارحة كثير من القضايا ذات النزعة السياسية وتعرية السياسات المنتهجة في تدبير الشأن العام، وما يفرزه ذلك من إعمال لشتى أنواع الحيف والظلم والاستبداد، وهي الممارسات التي لا يؤدي ضريبتها، في الغالب، إلا ذلك المواطن البسيط المغلوب على أمره.

٢. تجربة الحسين بنياز (باز): يرصد الباحث في هذا القسم بعضا من مسيرة الحسين بنياز الفنية، بدءا من التحاقه بالمعهد البلدي في الدار البيضاء لدراسة الفن المسرحي وتقنيات الخشبة، وانتقاله في سنة ١٩٦٩ إلى فرقة الطيب الصديقي المسرحية الذي سيعرف معها، خلال سنة ١٩٧٠ في مسرحية «الحراز» الشهيرة، أولى علامات التألق التي ستضع خطواته المترددة على سلم الشهرة، ثم تأسيسه بعد ذلك مجموعته الغنائية «الفرقة الشعبية» التي لم يكتب لها النجاح أمام اكتساح مجموعتي «ناس الغيوان وجيل جيلالة» لساحة أغنية الأجيال، ووصولا في الأخير إلى الالتقاء بأحمد السنوسي، وتأسيس الثنائي «بزيز وباز»، الذي صار علامة فنية جماهيرية كاسحة، سواء من خلال أسلوبه اللاذع في السخرية أو فنيته البسيطة غير المتكلفة، أو طريقته الجديدة في تناول موضوعات ذات حساسية سياسية، لم تكن مطروقة من قبل فنيا وبالإصرار نفسه، لا سيما في عقد الثمانينيات، الذي شهدت نهايته ذلك الطلاق القاسي بين عضوي الثنائي، ليذهب كل منهما إلى تأسيس فرقته الخاصة به، هذا الانفصال الغامض حتى اليوم، الذي كان يعني انتهاء مرحلة وبداية أخرى، حاول كل واحد منهما أن يكيفها تبعا لاقتناعه ومواقفه الخاصة من جهة، وبالنظر من جهة أخرى إلى مقتضيات وإكراهات المرحلة، وما أصبحت تقتضيه من مواقف جديدة ومختلفة، تأرجحت بين منطقين متضادين: «التوبة النصوح»، مقابل «الإمعان في العقوق وركوب رأس المبدأ».

٣. تجربة أحمد السنوسي (بزيز): في هذا القسم، الذي يعطيه المؤلف عنوانا فرعيا بالغ الدلالة هو: «الشمس في يوم غائم»، نقف عند المسار الذي اتخذه أحمد السنوسي (بزيز) بعد انفصاله عن زميله التاريخي بنياز، لاسيما أن طوق الرقابة، الذي كان قد فرض في السابق على الثنائي، عقابا له على فتحه لباب إشاعة الجرأة الفنية في تناول الهم السياسي اليومي وتعرية مكامن الوجع، قد أخذ في الضيق، حتى صار منعا نهائيا وصريحا لهذا الفنان. حتى اليوم. من الظهور على شاشتي التلفزة، الرسمية و«المهنية».

من هنا، يوضح الباحث، أن اختيار أحمد السنوسي لوسيلة الشريط الصوتي الذي يوزع تجاريا في الأسواق، كان اختيارا ذكيا ووسيلة عملية لاطلاع جمهوره على ما ينجزه تباعا من عروض ساخرة... وهو الأمر الذي ساعده على بلوغ الأوساط الواسعة من المعنيين الذين رحبوا بهذا الأسلوب العملي الذي انتهجه السنوسي لكسر طوق المنع وإطلاق إبداعاته الساخرة، التي تحولت مع مرور الوقت الى موعد دوري يضربه الفنان لمحبيه وعاشقي فنه.

وبعد أن ينتقل في جزء مهم من المؤلف لاستقراء العروض. الأشرطة التي جاء على ذكرها، يخلص الأستاذ بحراوي، في نهاية دراسته لهذا المحور إلى أن مأساة «بزيز» أنه وجد نفسه في غرفة موصدة الأبواب ومسدلة الستائر اسمها المغرب الحديث، ولذلك كان عليه، لكي يفك هذا الحصار، أن «يناضل» على عدة جبهات... الجبهة الشعبية: بهدف ترسيخ فكاهة جديدة وملتزمة تقطع مع سخرية اللكنات والتنابز... والجبهة الرسمية: لمقاومة موقف الجهامة والتأفف من كل خطاب ساخر... لأنه فاضح، وهكذا، إلى أن يصل في الأخير إلى تجديد النداء بضرورة الالتفات إلى الفنون المغربية الساخرة والمنسية في زحمة الانشغالات المزعومة بعظائم الأمور، ذلك أن السخرية. حسب الكاتب الساخر أوسكار ويلد. هي أقرب الفنون إلى الجدية، وذلك على الرغم من أن الفنان الساخر شخص لا يعرف الجدية ◆

وكلاء توزيع جريدة «الفنون»

الكويت - درة الكويت للتوزيع
شارع جابر المبارك- بناية النفيسي والخترش
ص. ب ٢٩١٢٦ الرمز البريدي ١٣١٥٠ ت: ٢٤٠٥٣٢١ - ٢٤١٧٨١٠/١١ - فاكس ٢٤١٧٨٠٩

الإمارات العربية المتحدة
شركة الإمارات للطباعة والنشر والتوزيع
دبي، هاتف: ٣٩١٦٥٠١/٢/٣ - فاكس: ٣٩١٨٣٥٤/٥/٦ مدينة دبي للإعلام - ص.ب ٦٠٤٩٩ دبي

السعودية - الشركة السعودية للتوزيع
الإدارة العامة - شارع الستين - ص.ب ١٣١٩٥
جدة ٢١٤٩٣ هاتف: ٦٥٣٠٩٠٩

سورية - المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات - ص. ب - ١٢٠٣٥ ت: ٢١٢٧٧٩٧ / فاكس ٢١٢٢٥٣٢

مصر
مؤسسة الأهرام للتوزيع
شارع الجلاء رقم ٨٨ - القاهرة

ت: ٥٧٩٦٣٢٦ - فاكس ٧٣٩١٠٩٦

المغرب
الشركة الشريفية للتوزيع والصحف
الدار البيضاء ص. ب ١٣٦٨٣
ت: ٤٠٠٢٢٣ - فاكس ٢٤٠٤٠٣١

تونس
الشركة التونسية للصحافة
تونس - ص. ب ٤٤٢٢ ت: ٣٢٢٤٩٩ - فاكس ٣٢٣٠٠٤

لبنان
الشركة اللبنانية لتوزيع الصحف والمطبوعات
بيروت ص. ب ٦٠٨٦ - ١١ ت: ٣٧١٩١٠ - فاكس ٣٦٦٦٨٣

اليمن
القائد للتوزيع والنشر
ت: ٢٠١٩٠١/٢/٣ - فاكس ٢٠١٩٠٩/٧

الأردن
وكالة التوزيع الأردنية
عمان ص. ب ٣٧٥ عمان ١١١١٨
ت: ٤٦٣٠١٩١ - فاكس ٤٦٣٥١٥٢

البحرين
مؤسسة الهلال لتوزيع الصحف
ص. ب ٢٢٤ / المنامة ت: ٢٩٤٠٠٠ - فاكس ٢٩٠٥٨٠

عمان
المتحدة لخدمة وسائل الإعلام
مسقط ص.ب ٣٣٠٥ - روي الرمز البريدي ١١٢ ت: ٧٠٠٨٩٦ - فاكس ٧٠٦٥١٢

قطر
دار الشرق للطباعة والنشر والتوزيع
الدوحة ص. ب ٣٤٨٨
ت: ٤٦٦١٦٩٥ - فاكس ٤٦٦١٨٦٥

الجزائر
المتحدة للنشر والاتصال
٢٣٨ شارع في دو موبسان الينابيع
بئر مراد رايس - الجزائر
ت: ٤٤٧٦١٦ - فاكس ٥٤٢٤٠٦

فلسطين
وكالة الشرق الأوسط للتوزيع
القدس / شارع صلاح الدين ١٩
ص. ب ١٩٠٩٨ ت: ٢٣٤٣٩٥٤ - فاكس ٢٣٤٣٩٥٥

السودان
مركز الدراسات السودانية
الخرطوم ص. ب ١٤٤١ هاتف ٤٨٨٦٣١

نيويورك
MEDIA MARKTING RESEARCHING
25-2551 SI AVENUE TEL: 4725488
FAX: 4725493

لندن
UNIVERSAL PRESS & MARKETING LIMITED.
POWER ROAD. LONDON W 4 SPY.
TEL: 020 87423344

تم التنضيد والتنفيذ في وحدة الإنتاج التابعة للمجلس الوطني

سعر النسخة :

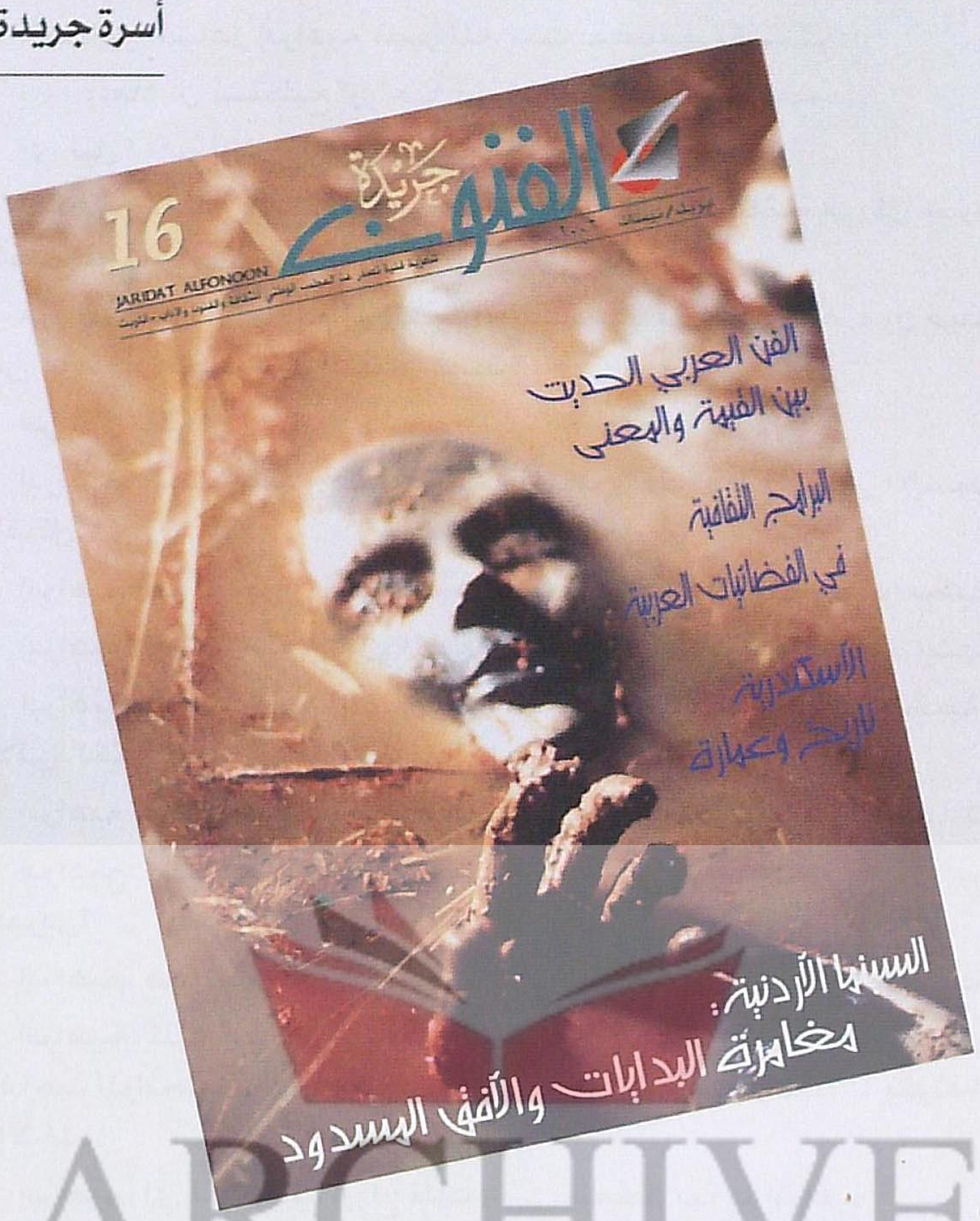
■ دولة الكويت	نصف دينار كويتي
■ جميع الدول العربية	دولار أمريكي
■ خارج الوطن العربي	دولاران أمريكيان

الاشتراكات :

■ دولة الكويت	أفراد : ٨ د.ك	مؤسسات : ١٢ د.ك
■ جميع الدول العربية	أفراد : ٢٤ دولارا أمريكيا	مؤسسات : ٣٦ دولارا أمريكيا
■ خارج الوطن العربي	أفراد : ٣٦ دولارا أميركيا	مؤسسات : ٤٨ دولارا أمريكيا

هذه مساحة مخصصة لقراء جريدة (الفنون)، وهي بقدر ما تشكل حلقة وصل طيبة بهم، فهي فسحة لقاء للقراء الكرام للتعبير عن آرائهم واقتراحاتهم، ووجهة نظرهم فيما تنشر (الفنون)، سواء كان تعقيبا أو تقويما أو نقدا. من طرفها (الفنون) تعد قراءها بأن تكون موضع ثقتهم، أمينة على آرائهم، وكل ما نطلبه أن تبتعد الرسائل عن الإطالة، وذلك حتى يتسنى لنا نشر أكبر عدد منها، وبالتالي مد جسور المعرفة والرأي الآخر إلى أبعد الآفاق.

أسرة جريدة الفنون



بحث واقتراح

أنا الطالبة ندى نمر مبارك السواركة من الأردن - في جامعة اليرموك - كلية الفنون الجميلة - تخصص خزف سيراميك - الفصل الأول للعام الدراسي ٢٠٠٢م، وجدت أنه من واجبي تجاه هذه المجلة التي أعطتني الكثير أن أزودها بمجموعة من أعمالي الفنية. التي أشرفت عليها منذ البداية حتى إعدادي لهذا البحث وحتى إذا وصلكم متمنية أن يكون معكم وبيد أمينة كما تعودنا، ورجاء إذا وصلكم أن تكتبوا لي في (بريد المجلة) في العدد القادم لأطمئن على البحث، علما بأنني لاحظت أن تقديمي له كان بأسلوب مختلف عن باقي الأعمال لكونه خزفا، وكذلك يحتاج بعض الشيء إلى الشرح سواء للجمهور المتذوق المتخصص أو المتذوق العادي.

وأتمنى أن تكون هذه التجربة طريقا للزملاء الطلاب في باقي الجامعات العربية للسير على هذا النهج، علما بأنني أرسلت رسالة تحدثت فيها إليكم عن اقتراح، ألا وهو استضافة شباب فنانين عرب، واللقاء معهم والحديث عن فنهم، وكتبتم الرد إلي في بريد المجلة كما يلي: شكرا لتواصلك معنا واقتراحك في طور البحث في العدد ١٤.

وهذا اليوم أقدم لكم نتاج فكري وبامكانكم أن تقبلوه أو ترفضه.

ندى نمر مبارك السواركة
الأردن

المحرر:

نشكرك على هذا الدأب في متابعة «الفنون» وفي دراستك وعملك، ووصلنا بالفعل بحثك الذي أشرت إليه، وهو الآن قيد القراءة لمعرفة مدى صلاحيته للنشر في الفنون من عدمه.

جهود حميدة

منذ صدور الأعداد الأولى لمجلتكم المتألقة (جريدة الفنون) تشوقت لمراسلتها والتعبير عن تقديري للجهود الحميدة التي بذلتموها في سبيل إنجاز هذه المجلة التي ترصد الفنون الجميلة على امتداد خارطة الوطن العربي، مؤكدين استمرار مساعيكم الطيبة في إبقاء الكويت عاصمة للثقافة العربية، وموئلا تهفو إليه قلوب المثقفين العرب.

لقد أسعدتني كلمة الدكتور محمد الرميحي في افتتاحية العدد الثاني عشر، لما تضمنته من تأكيد دور هذه المجلة وضرورة استمرارها في ظل رعايتكم الكريمة، كما كان للتقويم الذ ي رافق العدد المذكور كبير الأثر لدي ولدى عدد من الفنانين الذين وجدوا فيه صورة للتكامل الثقافي لدى الأمة، ساهمتم في وضع لبناته الأولى.

إنني إذ أخاطبكم من حلب مدينة الفن والأدب، أرجو لكم مزيدا من التألق والنجاح في مساعيكم الطيبة.

محمد طاهر بني
سورية

فنان تشكيلي عربي

بادئ ذي بدء يصعب بمكان الحديث عن فنان تشكيلي عربي من بين جمهور يتميز بالأمية البصرية التشكيلية ولنفترض أن هذا الفنان موجود يشتغل في الخفاء ولعله كذلك فالوسط الذي يعيش فيه هذا الفنان لا يساعده على الظهور، وربما ستأتي أجيال بعدنا لتكتشفه كما حدث مع «بيكاسو» فكل من الدولة والمؤسسات الثقافية والجمهور يضع التشكيل على الهامش وهو في المرتبة الأخيرة من الأولويات، فالتشكيل فن جاد يتطلب نضجا في الذوق والثقافة التشكيلية، على عكس بعض الفنون التي لا تتطلب جهدا في تلقيها مثل الغناء والموسيقى والسينما... إلخ.

إلى جانب هذا فهناك صعوبة التواصل بين الفنانين في مختلف الأقطار العربية، بل في القطر الواحد، ويرجع ذلك إلى أن التشكيل يمارس بشكل فردي بحيث يجعل الفنان منفردا لا يعرف تكتلات للمطالبة بحقوقه، ولعل جريدتكم ستكون حلقة وصل بين الفنانين.

ولا يمكن أن نهمل جانبا آخر هو عدم وجود بوادر لبروز هذا الفنان وتحفيزه، ففي الرياضة مثلا، هناك اختصاصيون لاختيار اللاعبين، وفي الغناء والمسرح كذلك، في حين أن التشكيل لا يتضمن مسابقات على الصعيد الوطني أو الوطن العربي، ولا ننسى في هذا العدد أن فرنسا كانت احتوت العديد من الفنانين على رغم أنهم ليسوا فرنسيين وهو ما يسمى بـ «الانطباعية» لأنها كانت توفر المناخ الذي يساعد على ظهور مدارس جديدة، فهل يمكن أن يوفر للفنان العربي مناخ يساعده على الإبداع؟

محمد القاضي
المغرب

المحرر:

في البداية نشكرك على تجاوبك مع دعوتنا التي أطلقها الفنان عدلي رزق الله عبر «الفنون»، وها نحن ننشر رأيك كاملا آملين في مشاركات أخرى تغني هذا الموضوع.

الفنون والغربة

لا شك في أن جريدة الفنون قد أخذت الريادة في مجالها على رغم قصر عمرها، ومتى كان العمر دليل ريادة؟

حينما كنت في وطننا العزيز، كانت الفنون في متناول أيدينا، بيد أننا الآن في موطن الغربة، لا نملك إلا أن نخاطبكم، عسى أن تصلنا أعداد المجلة، وإننا حينما نطلب هذا الطلب الصعب، نعرف تماما أننا نخاطب أهلنا الكرماء في الكويت الكريمة، أعزكم الله بها وأعزها بكم.

حسن النصار
تكساس

المحرر:

نشكر لك حرصك على متابعتنا واقتنائك لـ «الفنون»، ونعلمك بوجود موزع معتمد لنا في مدينة نيويورك اسمه وعنوانه مدوّنان في ص ٦٠ يمكن عن طريقه الحصول على اعداد «الفنون».

الأعداد السابقة

أود من خلال رسالتي هذه وكفنان ورسام ناشئ من الجيل الجديد من شباب الوطن العربي الذي يبحث عن تطوير الأداء والثقافة الفنية المنبعثة من عمق تراثنا العربي الإسلامي، أتطلع باهتمام إلى هذه المادة الفنية «جريدة الفنون» التي يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، راجيا إفادتي، إذا أمكن، وتزويدي بالأعداد السابقة من ٤ إلى باقي الأعداد الحديثة.

في النهاية أتمنى أن يلقى اهتمامي هذا ترحابا منكم وأنا جد شاكر لكم.

نبيل محمد طيابي
الجزائر

المحرر:

نشكرك على متابعتك لنا وحرصك على اقتناء الأعداد التي لم تتمكن من الحصول عليها، ويمكنك أن تجدها عند موزع الفنون المعتمد في الجزائر، وستجد اسمه وعنوانه في الصفحة ٦٠.

ردود سريعة

- الأصدقاء محمد مصطفى مسلماني وخالد محمد زغرية ووضاح محيي الدين ومحمود منير من سورية، ومحمد عز الدين التازي ونبيلة الكنوني وإدريس علوش والمصطفى الصوفي وسعيد هادف من المغرب، ود. عدنان الظاهر من ميونخ ومجدي فرج ود. وليد سيف من مصر وأروى عبده عثمان. وصلتنا مساهماتكم في أقسام المجلة المختلفة، وهي الآن قيد القراءة لإقرار مدى صلاحيتها للنشر أم لا.
- الأصدقاء علاء الدين حسن من سورية، وسمير الشريف من الأردن سبق وذكرنا ان جريدة «الفنون» تعنى بنشر كل ما يخص الفن في جميع أقسامه مثل السينما والمسرح والتلفزيون والمتاحف والعمارة والتراث وعروض الكتب الفنية، وبالتالي لا يدخل ضمن اهتماماتنا عروض الكتب الأدبية مثل الرواية والشعر والقصص القصيرة، وكذلك الدراسات الأدبية واللغوية والتاريخية، ولا يعني هذا أن مساهمتكم ضعيفة المستوى ولكنها غير مناسبة للنشر عندنا، لذلك نرجو منكم ومن جميع القراء والمتابعين والنقاد الذين يودون المساهمة في تحرير «الفنون» الالتفات إلى هذا الأمر ◆

تنويه

تشكر جريدة الفنون كل الأقلام التي ساهمت في تحرير مواضيعها منذ صدورها وحتى الآن.

ونظرا لظهور بعض المشاكل الفنية بسبب صعوبة قراءة بعض الخطوط، ورغبة منا في تطوير العمل، تطلب الجريدة من الكتّاب الذين يرغبون في التعاون معها ما يلي:

١- إرسال الموضوعات مطبوعة على الآلة الكاتبة أو الكمبيوتر.

٢- لأن الصور تشكل الملمح البصري الأول والأهم لأي موضوع، فإن عدم إرسال صور كافية يعيق نشر الموضوع. رجاءً حارا توفير الصور الخاصة بالمواضيع المرسلة إلى الجريدة، وإلا سنضطر آسفين إلى استبعاد المواضيع الخالية والقليلة الصور.

٣- تزويدنا بالاسم الثلاثي ورقم الحساب البنكي واسم البنك وعنوانه، حتى يتسنى لنا إرسال المكافآت المالية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كلمة التحرير

ربما صار عليَّ أن أكتب وأنا متوارٍ عن الأنظار!

سأدخل قلبي وأسدل ستائري الثقيلة وأغلق عليَّ. أمسك بقلمي، بينما أطأطئ رأسي خجلا من طفل فلسطيني يمسك بحجر!

الصديق الشاعر إبراهيم نصرالله، بعث بقصيدة، وكتب لي:

- «... آملا أن تستطيع أرواحنا صعود هذا الليل، وستصعده».

أي ليل؟ وأية أرواح تلك يا إبراهيم؟!

إبراهيم، بقدر حلكة الليل وسواده وأصواته الناعقة في كل خربة، تنفجر أقمار ونجوم وصواعق أرواح الأحبة الفلسطينيين!

منْ قال لك يا إبراهيم إن الشهداء الفلسطينيين، حين يحزّمون صدورهم بالغضب والبارود والمتفجرات، إنما هم ينفّسون عن غلٍ دفين تجاه الإسرائيليين فقط؟

منْ قال لك؟!

إبراهيم، تمتلئ صدورهم بالخيبة والكدر، تأتي قطع اليأس الأسود على أرواحهم المرهفة، فيسيرون في دروب عزمهم القاتل!

إبراهيم، هم يفجّرون أوصالهم بالشهادة والموت لأنهم لم يعودوا يطيقون هذا الليل العربي الأذل والأتعس!

إبراهيم، أولئك المتفجرون، الموت وحده سلاحهم الأخير، وها هم يشهرون أسلحتهم!

إبراهيم، ألا ترى أنهم الأكثر شبابا بيننا؟ فتّحوا أعينهم على الخيبة تلو الخيبة، رضعوا مع حليب أمهاتهم حلمهم بالغد الآتي. لكنه كم تأخر ذاك الغد؟!

إبراهيم، قافلة طويلة وطويلة هم: شباب وشابات، وشابات وشباب... شباب!

إبراهيم: العشرات منهم، وربما المئات، يقفون متحرقين ينتظرون دورهم على أبواب الشهادة الأكرم، وتوديع حياة الرخص العربي!

إبراهيم، هو الناموس: كلنا نحب الحياة، وأكاد أكون جازما أن الفلسطينيين يحبون الحياة الكريمة أكثر!

إبراهيم، كلنا جبناء، هل قلت كلنا؟ لكن، ما يميزهم أولئك المتفجرون عن كلنا، أن النار أشعلت وشوت لحم قلوبهم، ففاحت الرائحة في صدورهم، تلك الرائحة المدوخة، الرائحة المجنونة التي دفعت بهم نحو الدرب الأوحد والأصعب والأبقى والأخلد!

إبراهيم، أي ليل؟ وأية أرواح تلك التي سنصعد بها يا إبراهيم؟!

إبراهيم، هل سمعت معي نداء ذاك الصحافي، حين يئس من مساعدة البشر، كل البشر، فراح يصرخ، يخاطب الله بلوعته:

- «إسعاف يا الله!».

إبراهيم، وصَى المصور على صغيرته، ومات، ولكنها الإسعاف لم تأت بعد!

إبراهيم، أولئك الفلسطينيون الذين أعدموا رميا بالرصاص، ما تراهم وشوشوا أرواحهم؟ بمنْ استنجدوا لحظة اخترقت رصاصات الجنود الإسرائيليين الغاشمة أصدغتهم الندية الطاهرة؟!

إبراهيم، هل ما زلت تقرأ الصحف؟ هل رأيت صورة ذاك الفلسطيني بكوفيته العتيدة، وكيف طوّح برشاشه بعيدا لحظة عاجلته رصاصة قناص إسرائيلي جُبل على التلذذ بالقتل وفي القتل؟!

إبراهيم، هل قرأت رواية كاتم الصوت لمؤنس الرزاز؟

لماذا تراها تأتي إليَّ الآن؟

إبراهيم، تأتي عليك لحظة تكفر بالفن والقصيدة والقصة والرواية والمسرح واللوحة. لكن!

إبراهيم، هي لوحة «الغرنيكا»، لم تزل تعرّي وحشية الحرب الإسبانية الغاشمة!

وهي قصيدة دنقل «لا تصالح» لم تزل حية بعد أن شبع أمل موتا!

وهي الأغنية: «أخي جاوز الظالمون المدى» لم تزل، رغم أن عبدالوهاب...

وهي القدس، وسنرجع يوما...

وهي قصيدتك ولوحة آخر، وحرفي...

إبراهيم، هم «عابرون في كلام عابر»، ونحن الأبقى!

لينتش السفاح شارون ومنْ خلفه ما شاء لهم الانتشاء، فنشوة الشهيد أكبر!

إبراهيم، هل قلت: ربما صار عليَّ أن أكتب وأنا متوارٍ عن الأنظار؟

وهل قلت: سأدخل قلبي وأسدل ستائري الثقيلة وأغلق عليَّ...

نعم قلت، وأقول: لنا أن نرفع أصواتنا أجمع، فكم هي رائعة عبارتك:

- «... آملا أن تستطيع أرواحنا صعود هذا الليل، وستصعده».

نعم يا إبراهيم، ستصعد أرواحنا هذا الليل الأسود، وستصعد... وأكاد أراه، سيأتي يوم، تعود فيه القدس باسمة تتزين لابسة ثوب عرسها بتحررها!

إبراهيم، حتى يأتي ذلك اليوم، لفلسطين تلك المتغطرسة الدالة بغنجها، لأهلها المفخرة، ولهم أولئك المتفجرون ألف انحناءة وانحناءة وانحناءة!!

طالب الرفاعي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إسماعيل شموط و إبراهيم نصرالله

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شهداء

ذات يوم قال أبوالقاسم الشابي
ومن لا يحبّ صعود الجبال
يعش أبدَ الدهر بينَ الحُفَر

• • •

هناكَ الكثيرُ
ولكنَّهم ها هنا لا يريدونَ غيرَ الأقَلْ
صباحٌ أليفٌ
وضحكةُ طفلْ
حياةٌ تسيرُ
ويومٌ يَمرُّ
وعُمْرٌ يضيعُ
وقمحٌ يحاولُ أن يتصابى
فيعلو كنخلْ
ونَهرٌ صغيرٌ
يرى حُلْمَهُ
في تَسلُّقِ تَلْ

• • •

هناكَ الكثيرُ
ولكنَّهم ها هنا لا يريدونَ غيرَ الأقَلْ
فتاةٌ تُزَيِّنُ موعدَها بقميصٍ خفيفٍ
وزهرةِ فُلْ
ولا بأسَ أن تَنْعَمَ الشجراتُ بخُضرَتِها
وبحفنةِ ظِلْ
هناك الكثير
ولكنهم ها هنا لا يريدون غيرَ الأقل
شاطئٌ يتثاءبُ عند الظهيرة
فلاحة تحسُدُ السمكات
التي تتقلّب في عز آب
على سطح هذا المدى اللانهائي
من دون عقل!
وطير يحلّق ملء جناحيه
ينشد في البدء كان الجناح
ويبقى الجناح إلى أن تقوم القيامة
أصل

• • •

هناك الكثيرُ
ولكنهم ها هنا لا يريدون غيرَ الأقل
سياجٌ يرد الثعالب
عن ربة البيت تلك الدجاجة
إن غاب ديك
وسافر أهل!
وحقل صغير بواد عميق
ولكن ذاك النباتَ الذي فيه يرفعه كي
يكون المطل
وسيدةٌ لن تموت إذا ما رمتها السماء
وأولادها في الجنوب القصي بغيمة محل!!!

• • •

هناك الكثير
ولكنهم ها هنا لا يريدون غير الأقل
قراءة (غسان) في شرفات البيوت مساء
تأمُّلُ (بَرقوقِ نيسانَ) صبحًا
وقد فاضَ عن شمسه واكتملْ
استعادةُ بعض الفصولِ الصغيرةِ في (ما العَمَلْ)

• • •

هناكَ الكثيرُ
ولكنَّهم ها هنا لا يريدونَ غيرَ الأقَلْ
صورةٌ لزفافٍ بسيطٍ
(عَتَابا)
ويومٌ مدى
لا ضرورةَ فيهِ لطفلٍ بطَلْ
وأغنيةٌ قلبُها كالعَسَلْ
ورسائلُ حُبٍّ تُحَوِّمُ في عاشقينِ صغيرينِ كالرعشات
بلا ورقٍ خائفٍ أو رُسُلْ

• • •

هناكَ الكثيرُ
ولكنَّهم ها هنا لا يريدونَ غيرَ الأقَلْ
رجُوعُ أبٍ في المساء إلى أهله ضاحكاً
وعبورُ الإجازة حتى الضحى في سرير الكَسَلْ
وأمٌّ، بخمس بنات، على شرفة الأربعين..
على كتفيها شهيدان
لكنها لم تزلْ
تترقبُ يومًا لتبكي كما الناس دونَ خجلْ!

• • •

هناكَ الكثيرُ
ولكنَّهم ها هنا لا يريدونَ غيرَ الأقَلْ
جدَّةٌ قربَ رأس الصغيرةِ تحكي حكاياتها
لم تزُرْ ذاتَ يومٍ طبيبًا
ولم تتناولْ دواءً
تدورُ كزيتونةٍ في السهول
وقبل صباح الدّيوك تشقُّ دروبَ الأملْ
وبصحَّتها يَضربونَ المَثَلْ

• • •

هناكَ الكثيرُ
ولكنَّهم ها هنا لا يريدونَ غيرَ الأقَلْ
صعودُ الجبلْ